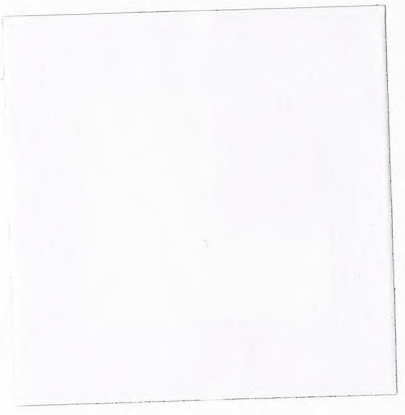
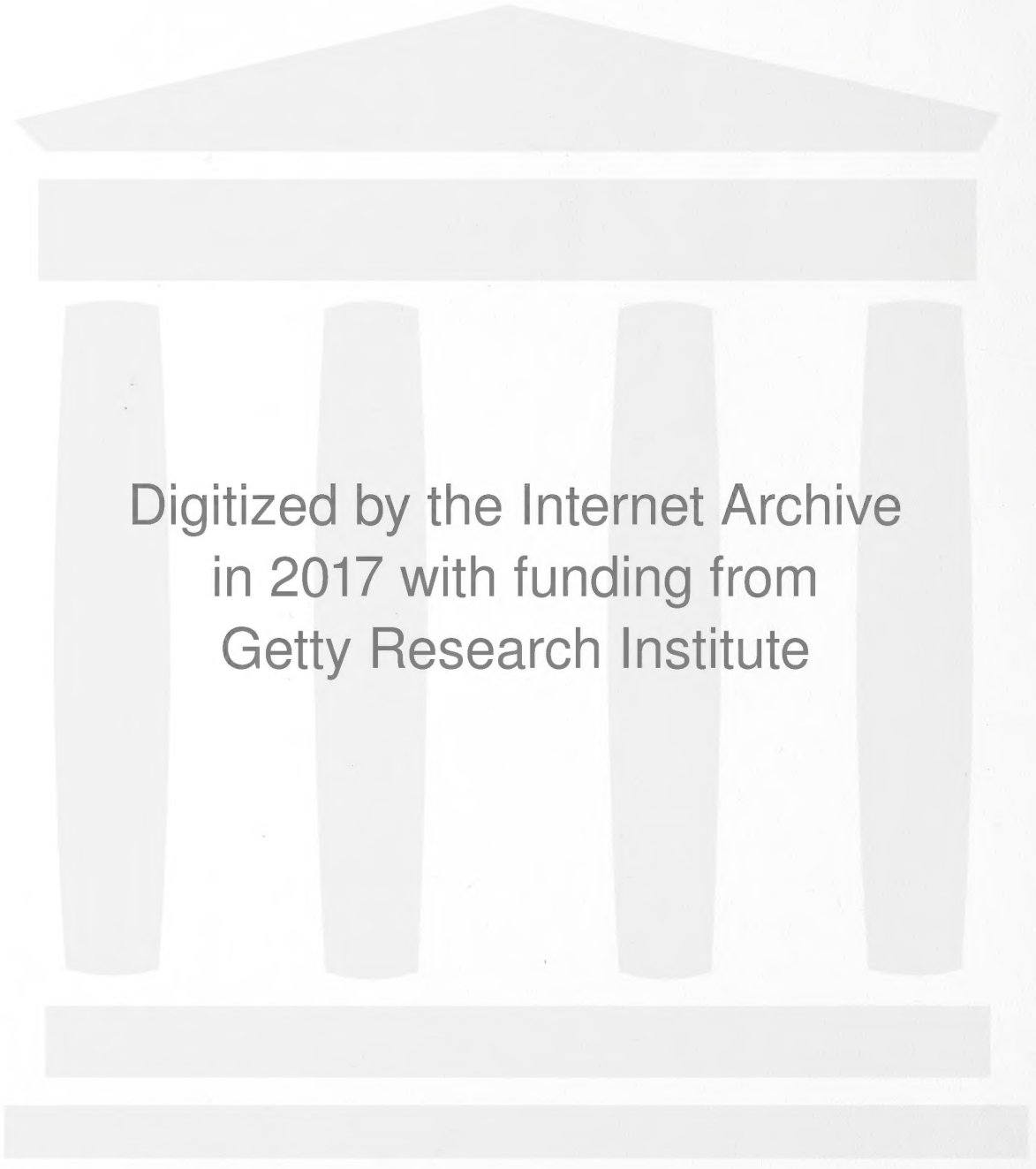




Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/dierheinlande22unse

Hermine Schmutz-Nürnberg.

Die Rheinlande

Monatsschrift für deutsche Kunst.

April. II. Jahrg. Heft 7. 1902.

Commissions Verlag A. Bagel, Düsseldorf.

Internationale Rennen Köln am Rhein 1902.

April-Meeting.

Erster Tag.

Sonntag, 13. April, Nachm. 3 Uhr.

Nur Herren-Hinderniss-Rennen.

Herren-Hürden-Rennen	M. 1700
Herren-Jagd-Rennen	„ 1700
Verkaufs-Jagd-Rennen, Herren-Reiten	„ 2000
Ehrenpreis und Preis vom Annaberg, Herren-Reiten	M. 3000
Frühjahrs-Hürden-Rennen, Herren-Reiten	„ 1700
Ehrenpreis und Offizier-Jagd-Rennen	M. 2000

Zweiter Tag.

Sonntag, 20. April, Nachm. 2 Uhr.

Offene Fahr-Concurrenz für Viererzüge.

Nachm. 3 Uhr: Beginn der Rennen.

Jungfern-Rennen	M. 3000
Preis vom Drachenfels	„ 5000
Alteburg-Rennen	„ 3000
Grosses Kölner Frühjahrs-Handicap	„ 20000
Preis von Mülheim, Herren-Reiten	„ 3000
Agrippina-Jagd-Rennen, Herren-Reiten	„ 3000

Dritter Tag.

Montag, 21. April, Nachm. 3 Uhr.

Saraband-Rennen	M. 4000
Preis von Dahlhausen	„ 2500
Nicosia-Rennen	„ 4000
Masha-Rennen	„ 8000
Gouverneur-Handicap, Herren-Reiten	„ 3500
Ehrenpreis und Lilienhof-Jagd-Rennen, Herren-Reiten	M. 3500

Das Präsidium des Kölner Renn-Vereins: **Fürst zu Fürstenberg.**

Am 1. Mai wird die **Deutschnationale Ausstellung zu Düsseldorf** eröffnet. Nach dem verwirrenden Trubel der internationalen Ausstellungen wird sie zeigen, daß die deutsche Kunst die fremden Anregungen wohl für sich verarbeitet hat, daß sie aber Eigenes vor jeder andern Kunst besitzt, auf das sie und unser Volk sich nun besinnt und besinnen muß.

In diesem Sinne werden **„Die Rheinlande"** die besten Werke von deutschem Gepräge zusammenfassen und in **vier Sonderheften** darbieten. Das erste wird der **Malerei** gewidmet sein und die hervorragendsten Gemälde in guten Abbildungen enthalten. Als eine Zusammenstellung der besten Werke deutscher Malkunst am Anfang des 20. Jahrhunderts wird es einen dauernden Wert haben. Das Gleiche gilt von den folgenden Heften, von denen das zweite die **Plastik,** das dritte die **angewandte Kunst** und das vierte die besten Stücke der **kunsthistorischen Ausstellung** enthalten wird. Sämmtliche Hefte werden bald nach der Eröffnung in rascher Folge erscheinen, so daß unsere Leser schon während der Ausstellung einen zuverlässigen Führer in Händen haben.

Diesen vier Sonderheften geht Anfang Mai ein anderes voraus, das unter dem Titel: **„Die Eifel in der Kunst"** die Trierer Ausstellung begleiten soll. Auch dieses Heft ist als Eifelwerk von dauerndem Wert.

Durch die Fülle der Kunstblätter wird sich der Einzelpreis erhöhen. Die Abonnenten erhalten die Sonderhefte ohne Aufschlag. 12 M. für das Halbjahr vom 1. April bis 1. September.

Die Rheinlande

Monatsschrift für deutsche Kunst.

Jg. 2
1901/02
2. Abdol.

Im Auftrag der G. m. b. H. „Rheinische Kunstzeitschrift“ herausgegeben durch Wilhelm Schäfer. • Im Commissions-Verlag bei August Bagel, Düsseldorf.

Glasfenster. Entwurf von J. A. Lang. Hergestellt im Atelier Hauswald, Düsseldorf.

Die Deutschnationale Kunstausstellung zu Düsseldorf und unser Programm.

Zur Eröffnung am 1. Mai 1902.

> „Der Deutsche hat zwei bedauerliche Eigenschaften: Er läuft dem Fremden nach. Er ist leidenschaftlicher Partikularist". („Die Rheinlande". Band I. S. 4.)

Es ist keine Eigenliebe, dafs wir mit unsern eigenen Worten beginnen. Wir wollen damit nur sagen, dafs wir auch bei dieser Betrachtung der Düsseldorfer Ausstellung unter dem Dach unseres Programms bleiben. Wir haben von vornherein ein ganz besonderes Verhältnis zu ihr: sie ist im Gegensatz zu den gebräuchlichen Ausstellungen eine nationale und wir sind im Gegensatz zu den meisten Kunstblättern eine Monatsschrift für deutsche Kunst.

Dafs die erste Ausstellung im neuerbauten Kunstausstellungsgebäude zu Düsseldorf („Rheinlande", Jahrgang II, Heft 2) eine nationale wurde, war selbstverständlich. Sie mufste im Einklang stehen mit einer Industrie- und Gewerbe-Ausstellung, die nicht wie die Berliner aus Flügellahmheit keine internationale, sondern gerade nach der Weltausstellung in Paris mit Stolz und Bewufstsein eine deutsche ist. Dort in gnädigst bemessenen Kabinen hat sich die deutsche Industrie nicht zeigen können. Hier stellt sie sich auf eigenstem Boden der Welt zur Schau.

Auf dem Niederwald, wo Schieferberge den deutschen Strom noch einengen, steht — etwas romantisch — ein Denkmal der wiedervereinten deutschen Kraft. Hier unten, wo seine Wellen breit auseinanderfluten in einem Überflufs, der sich verschwendet, ehe er ins Weltmeer geht: da soll nun diese Ausstellung sein als ein mächtigeres Zeichen, dafs sich die deutsche Kraft nicht nur in romantischen Ideen, sondern auch in moderner Arbeit zusammengefunden hat. Wenn auch nur Rheinland und Westfalen ihre Industrie hier zeigen, es ist gleichsam ein Querschnitt durch das Herz der gesamten deutschen Industrie.

Es hätte nahe gelegen, dazu auch eine rheinisch-westfälische Kunstausstellung zu geben. Aber es wäre unberechtigt gewesen, ein Stück Partikularismus; denn eine gültige Gesamtvertretung der deutschen Kunst können wir hier am Rhein allein ebensowenig geben, wie an der Spree oder an der Isar. Gerade Düsseldorf war dazu viel zu lange isoliert und das soll erst sein Gewinn aus dieser Ausstellung sein, dafs es die Verbindung mit dem übrigen Deutschland erlangt, um wieder ein Sammelpunkt der gesamten künstlerischen Kultur zu sein.

Auf künstlerischem Gebiet kann nur eine deutschnationale Kunstausstellung das geben, was industriell durch eine unerhörte Konzentration Rheinland und Westfalen allein vermag.*

* * *

So mufste diese erste Kunstausstellung im neuen Ausstellungsgebäude eine deutschnationale

* Übrigens sei hier eine Zwischenfrage erlaubt: Wir sehen die Österreicher, aber wo bleiben die Rheindeutschen, die Alemannen der Schweiz, von denen wir Böcklin, Keller, C. F. Meyer so willig für unsere Kultur nahmen?

sein. Aber ist es nicht überhaupt gut und nötig, nach all den internationalen Künsten einmal die deutsche Stimme im eigenen Haus allein zu hören? Wenn schon ein bekannter Kunstschriftsteller in einer grofsen Tageszeitung schreiben konnte, es habe niemals eine deutsche Kunst gegeben, so ist die Periode der Weltlitteratur nach Goethe für uns Deutsche denn doch ziemlich ins Unkraut geschossen. Es ist unbestreitbar eine deutsche Eigentümlichkeit und gar keine verwerfliche, für alles Fremde ein gutes Auge zu haben. Aber dabei kommt leichterweise heraus, dafs wir „Volk der Denker und Dichter" ein Gefühl des Barbarentums bloßlegen, dem das Fremde wahllos vornehm scheint. An Sedantagen und nach Schlufssteinlegungen singen wir zwar „Deutschland, Deutschland über alles", aber wenn in Parisern Cabarets kluge Künstlerköpfe blasierten Spiefsern Geld abknöpfen, müssen wir in Berlin eiligst aus Überbretteln eine ideale Sache machen. Und selbst, wenn ein deutscher Fürst in Darmstadt einmal ohne ausländisches Vorbild vorgeht, gleich ist ein Türkensprößling da, der seinen orientalischen Kram auspackt, und ein Publikum, das die ernsthaftesten Bestrebungen mit Firlefanz verwechselt. So kann van de Velde, gegen dessen grofse Kunst damit nichts gesagt werden soll, als glänzender Kuckuck in unserm struppigen Nest uns ruhig verkünden, dafs all die Vögelchen des modernen deutschen Kunstgewerbes erst ihre Stimmchen anhuben, als er seine Frühlingsschreie in den Wald gerufen hatte.

Also ist für uns Deutsche eine nationale Kunstausstellung garnichts Überflüssiges. Sie ist vielmehr eine Art Selbstprüfung und Selbststärkung. Und vielleicht zeigt sie unsern Nachbarn jenseits des Rheins und des Kanals, dafs manches, was sie für ihr Nationaleigentum hielten, auf unserm Boden gewachsen ist. Wenn wir nur recht festhalten, dafs es nicht darauf ankommt, ob ein Künstler gerade in Ingelheim geboren ist, ob er sein Bild in Düsseldorf malt oder seinen Stoff pünktlich aus der deutschen Landschaft und Geschichte nimmt. Gerade in den letzten Jahren spukt die „Heimatskunst", zu der ganz eifrige Schreier gleichsam die Klischees verteilen, die von den Künstlern ausgemalt werden sollen. Für den Kunstfreund, den Kunstschriftsteller und Gelehrten ist es eine Pflicht, die Kunst seiner Heimat zu pflegen und für den Deutschen ganz besonders, damit er aus seinem Grundgefühl des Barbarentums sich an eigener Kunst befreit und seinen eigenen Künstlern die notwendige Lebensluft verschafft, aber für den Maler und Dichter giebt es keine thörichtere Forderung als die nach Heimatskunst. Diese Schreierei konnte auch nur uns Deutschen gleich so ernsthaft vorkommen. Als wenn es einen echteren Ausdruck eines Volkstums gäbe, als die Kunst seiner gröfsten Geister! Wer da nicht richtig ansitzt, ist eben Dilettant. Von einem Pflaumenbaum lassen sich keine Äpfel ernten. Oder ist z. B. Ibsen, indem er so ganz aus seinen verwinkeltsten Gefühlsgängen Dramen schuf, nicht ein rechter Dichter seines Norwegertums geworden? Der Künstler hat keinen andern Brunnen zum Schöpfen als sich selbst; und was er ganz untenher holt, wird am tiefsten nach der Erde seiner Heimat schmecken. Lafst ihn das Grundwasser nur aufwühlen!

Das wird eine deutsche Kunstausstellung schon zeigen, ob wir bildende Künstler haben, die unbekümmert um höhere Befehle zur idealen- und Gassenrufe nach Heimats-Kunst selbstherrlich aus sich schaffen, die keine Nachahmer fremder Art, sondern Künder deutschen Wesens sind. Dieses deutsche Wesen hat nicht nur Gretchenaugen und Volksliedssentimentalität: es umfafst auch Goethe, Beethoven und Böcklin und vollendet sich in ihrer gedankenhafter Fülle zu jener Weltmacht, als deren kleinstes Körnchen wir uns stolz geborgen fühlen können.

Dieses gedankenvolle Glück hat gerade, als der französische Impressionismus am lautesten bei uns wiederstrahlte, sich in einigen deutschen Meistern glänzend behauptet und in einer Schar von Jüngern mannigfach gestaltet. Darin nur wird die Düsseldorfer Ausstellung überraschend deutsch sein. Aber auch in jenen Landschafts-Poeten, die unbekümmert um symbolische Deutungen der heimischen Scholle ihren Reiz und ihre Stimmung abringen.

* * *

So könnte Düsseldorf gerade jetzt eine Mission finden, indem es sich zum Sammelpunkt der wesensdeutschen Kunst machte. Die deutschnationale Kunstausstellung im neuen Kunstausstellungsgebäude wäre dann eine Heerschau über diejenigen, die kraft ihrer Natur nicht anders konnten, als deutsch malen. Von ihnen aus müfste sich die verloren gegangene Verbindung zum Volk am ersten finden.

Wir mit unserer Monatsschrift für deutsche Kunst möchten darin gern Bundesgenossen sein und weiterhin ein Bild der gesamten Künste unseres Vaterlands geben, das sich gewifs keinem Programm einfügt, aber gerade darum deutsch ist. Ein wachsames Auge haben auf alles, was irgendwie an Mal-, Dicht- oder anderer Kunst ein Zeichen deutschen Volkstums sein kann, das wäre unsere Aufgabe. Dafs dieses Auge nicht von Berlin oder München aus Deutschland überblickt, wird kein Schade sein für die Kultur unseres Volkes, die nicht leicht zu allseitig betrachtet werden kann.

Redaktion der „Rheinlande".

EMIL HÜNTEN: STUDIE
(Aquarell auf grauem Papier)

sein. Aber ist es nicht überhaupt gut und nötig, nach all den [illegible] Künsten einmal die deutsche Stimme im eigenen Haus allein zu hören? Wenn schon ein bekannter Kunstschrift[illegible] großen Tageszeitung schreiben konnte, es habe niemals eine deutsche Kunst [illegible] so ist die Periode der Weltlitteratur [illegible] für uns Deutsche denn doch ziemlich ins Unkraut geschossen. Es ist unbestreitbar eine deutsche Eigentümlichkeit und gar keine verwerfliche, für alles Fremde ein gutes Auge zu haben. Aber dabei kommt leichterweise heraus, daſs wir „Volk der Denker und Dichter“ ein Gefühl des Barbarentums bloſslegen, dem das Fremde wahllos vornehm scheint. An Sedantagen und nach Schluſssteinlegungen singen wir zwar „Deutschland, Deutschland über alles“, aber wenn in Parisern Cabarets kluge Künstlerköpfe blasierten Spieſsern Geld abknöpfen, müssen wir in Berlin eiligst aus Überbretteln eine ideale Sache machen. Und selbst, wenn ein deutscher Fürst in Darmstadt einmal ohne ausländisches Vorbild vorgeht, gleich ist ein Türkenspröſsling da, der seinen orientalischen Kram auspackt, und ein Publikum, das die ernsthaftesten Bestrebungen mit Firlefanz verwechselt. So kann van de Velde, gegen dessen groſse Kunst damit nichts gesagt werden soll, als glänzender Kuckuck in unserm struppigen Nest uns ruhig verkünden, daſs all die Vögelchen des modernen deutschen Kunstgewerbes erst ihre Stimmchen anhuben, als er seine Frühlingsschreie in den Wald gerufen hatte.

Also ist für uns Deutsche eine nationale Kunstausstellung garnichts Überflüssiges. Sie ist vielmehr eine Art Selbstprüfung und Selbststärkung. Und vielleicht zeigt sie unsern Nachbarn jenseits des Rheins und des Kanals, daſs manches, was sie für ihr Nationaleigentum hielten, auf unserm Boden gewachsen ist. Wenn wir nur recht festhalten, daſs es nicht darauf ankommt, ob ein Künstler gerade in Ingelheim geboren ist, ob er sein Bild in Düsseldorf malt oder seinen Stoff pünktlich aus der deutschen Landschaft und Geschichte nimmt. Gerade in den letzten Jahren spukt die „Heimatskunst“, zu der ganz eifrige Schreier gleichsam die Klischees verteilen, die von den Künstlern ausgemalt werden sollen. Für den Kunstfreund, den Kunstschriftsteller und Gelehrten ist es eine Pflicht, die Kunst seiner Heimat zu pflegen und für den Deutschen ganz besonders, damit er aus seinem Grundgefühl des Barbarentums sich an eigener Kunst befreit und seinen eigenen Künstlern die notwendige Lebensluft verschafft, aber für den Maler und Dichter giebt es keine thörichtere Forderung als die nach Heimatskunst. Diese Schreierei konnte auch nur uns Deutschen gleich so ernsthaft vorkommen. Als wenn es einen echteren Ausdruck eines Volkstums gäbe, als die Kunst [illegible] Geister! Wer da nicht [illegible] Dilettant. [illegible] Pflaumenbäume [illegible] keine Äpfel ernten. [illegible] Ibsen, indem er so [illegible] seinen [illegible] Gefühlsgängen [illegible] schuf, nicht ein rechter Dichter seines Norwegertums [illegible] Der Künstler hat keinen [illegible] als sich selbst [illegible] was er [illegible] wird am tiefsten nach der [illegible] Heimat schmecken. [illegible] das Grundwasser nur aufwühlen!

[illegible] deutsche Kunstausstellung schon zeigen, ob wir bildende Künstler haben, die unbekümmert um höhere Befehle zur idealen- und Gassenruhe nach Heimats-Kunst selbstherrlich aus sich schaffen, die keine Nachahmer fremder Art, sondern Kinder deutschen Wesens sind. Dieses deutsche Wesen hat nicht nur Gretchenaugen und Volksliedssentimentalität: es umfaſst auch Goethe, Beethoven und Böcklin und vollendet sich in ihrer gedankenhaften Fülle zu jener Weltmacht, als deren kleinstes Körnchen wir uns stolz geborgen fühlen können.

Dieses gedankenvolle Glück hat gerade, als der französische Impressionismus am lautesten bei uns wiederstrahlte, sich in einigen deutschen Meistern glänzend behauptet und in einer Schar von Jüngern mannigfach gestaltet. Darin nur wird die Düsseldorfer Ausstellung überraschend deutsch sein. Aber auch in jenen Landschafts-Poeten, die unbekümmert um symbolische Deutungen der heimischen Scholle ihren Reiz und ihre Stimmung abringen.

So könnte Düsseldorf gerade jetzt eine Mission finden, indem es sich zum Sammelpunkt der wesensdeutschen Kunst machte. Die deutschnationale Kunstausstellung im neuen Kunstausstellungsgebäude wäre dann eine Heerschau über diejenigen, die kraft ihrer Natur nicht anders konnten, als deutsch malen. Von ihnen aus müſste sich die verloren gegangene Verbindung zum Volk am ersten finden.

Wir mit unserer Monatsschrift für deutsche Kunst möchten darin gern Bundesgenossen sein und weiterhin ein Bild der gesamten Künste unseres Vaterlands geben, das sich gewiſs keinem Programm einfügt, aber gerade darum deutsch ist. Ein wachsames Auge haben auf alles, was irgendwie an Mal-, Dicht- oder anderer Kunst ein Zeichen deutschen Volkstums sein kann, das wäre unsere Aufgabe. Daſs dieses Auge nicht von Berlin oder München aus Deutschland überblickt, wird kein Schade sein für die Kultur unseres Volkes, die nicht leicht zu allseitig betrachtet werden kann.

Redaktion der „Rheinlande“.

Goethe und der Rhein.

Von Benno Rüttenauer.

Böcklin, der Schweizer, hat nie die Alpen gemalt, und Goethe hat den Rhein nicht besungen. Wenigstens giebt es kein eigentliches Rheinlied von ihm. Die höchsten äufsern Gegenstände haben oft das Schicksal, dafs gern mittelmäfsige Talente nach ihnen greifen, und davon kann auch Vater Rhein was erzählen. Aus Tausenden von Jünglingskehlen, seit einem Jahrzehnt, erschallt stürmisch sein Lob und seines Weines Lob, und die Worte sind von Frieda Schanz.

Nein wahrhaftig, der Rhein hatte kein besonderes Glück mit den Poeten. Es giebt ein gutes Rheinlied, ein vortreffliches Lied, ein ansteckendes Lied. Seinem Dichter ist auch bei weitem nichts Ähnliches wieder gelungen, und das hebt an:

An den Rhein, an den Rhein, geh nicht an den Rhein!

Einige Poeten, die den Rhein besungen haben, haben diese Warnung beherzigt lange bevor sie nur ergangen war. Der alte Claudius, der Dichter des populärsten Rheinweinliedes, das sogar von Goethe zitiert zu werden die Ehre hatte, ist nie an den Rhein gegangen. Ebenso hat Hölty sein

Ein Leben wie im Paradies
Gewährt uns Vater Rhein

dem Hörensagen nachgesungen.

Man kann das lächerlich finden. Man kann es aber auch ernst nehmen. In Wahrheit ist es nichts weniger als lächerlich, dafs die Dichter so oft Güter besingen, in deren Besitz sie selber nie gelangen. Der rohe Besitzende mag sie darum höhnen. Wer aber des Menschen Gemüt und Seele kennt, der weifs, dafs Verlangen und Sehnsucht sie stärker bewegen, als Besitz und Genufs, und dafs die Blüten der Poesie nicht so gern aus dem festen Erdreich der Gegenwart sprossen, und wenn es auch das fetteste sein sollte, sondern dafs sie ihre Hauptnahrung ziehen aus den luftigen Gebieten der Sehnsucht und Erinnerung.

Goethe hat vielleicht kein Rheinweinlied gedichtet, weil er, wie wenige seiner Brüder in Apoll, den Rheinwein, und den besten, getrunken hat sein lebenlang. Er hat kein solches Lied „expreſs“ gedichtet, aber er hat Lieder gesungen, in denen der Rheinwein prickelt und perlt, so, dafs man ihn mit der Nase riecht. Nur in Rheinweinstimmung kann es aus ihm herausgebrochen sein:

Mich ergreift, ich weiss nicht wie,
Himmlisches Behagen,
Will mich's etwa gar hinauf
Zu den Sternen tragen?

Oder in gleicher Verzückung mit anderem Rhythmus:

Er führet die Freude durchs offene Thor,
Es glänzen die Wolken, es teilt sich der Flor,
Da scheint uns ein Bildchen, ein göttliches, vor,
Wir klingen und singen: Bibamus.

Das ist eine ganz anders rheinische Stimmung als wie sie in dem Lied des pietistisch angehauchten Claudius mit dem sentimentalen Schlufs zum Ausdruck kommt. Und das ist freilich einmal nicht Sehnsuchtslied, sondern Gegenwartspoesie. Jede poetische Äufserung der lauten Lust gehört in diese Kategorie.

Wir sind also überzeugt, dafs der Rhein und sein Wein an der Goetheschen Lyrik schon ihren Anteil haben. Etwas mehr vielleicht als an dem berühmt gewordenen und millionenfach gesungenen und gebrüllten Lied des weiland Fräulein Frieda Schanz.

Goethes Gegenwart am Rhein nimmt ja in seinem Leben einen breiten Raum ein, auch wenn man „Rhein“ im engen und engsten Sinn versteht und von Frankfurt und Strafsburg und — Sesenheim absieht, das doch hart daran liegt. Und sie wäre, wie er selber in den „Tag- und Jahresheften“ mit tiefem Bedauern bemerkt, eine noch ausgedehntere worden ohne die langen Kriegsjahre, unter denen der Rhein mehr zu leiden hatte als irgend ein anderer Gau des Vaterlandes. Dankbar bekennt er:

Was ich dort gelebt, genossen,
Was mir all dorther entsprossen,
Welche Freude, welche Kenntnis,
Wär ein allzulang Geständnis;
Mög es jeden so erfreuen,
Die Erfahrenen, die Neuen!

Doch nur in einer seiner eigentlichen Dichtungen gröfseren Mafsstabs spürt man den Rhein. Das ist Hermann und Dorothea. Wenn der Schauplatz dieses Gedichts nicht am Rhein selbst liegt, so ist er doch notwendig in rheinischen Gegenden zu suchen. Denn

Sorgsam brachte die Mutter des klaren herrlichen Weines
In geschliffener Flasche auf blankem zinnernem Runde,
Mit den grünlichen Römern, den echten Bechern des Rheinweins.

Nicht dafs Rheinwein getrunken wird natürlich ist entscheidend, sondern wie er getrunken wird. Näher noch bestimmt der Wirt die Geographie:

Wie begrüsst' ich so oft mit Staunen die Fluten des Rheinstroms,
Wenn ich, reisend nach meinem Geschäft, ihm wieder mich nahte!
Immer schien er mir gross und erhob mir Sinn und Gemüte.

Wenn in diesen Worten die Stadt etwas vom Rhein abgerückt ist, so stofsen wir bald auf ein durchaus rheinisches Bild:

Und so standen sie auf und wandelten nieder, das Feld hin,
Durch das mächtige Korn, der nächtlichen Klarheit sich freuend;

Und sie waren zum Weinberg gelangt und traten ins Dunkel.
Und so leitet' er sie die vielen Platten hinunter,
Die, unbehauen gelegt, als Stufen dienten im Laubgang.
Langsam schritt sie hinab, auf seinen Schultern die Hände;
Und mit schwankenden Lichtern durchs Laub überblickte der Mond sie.

Es thut uns hier förmlich weh, dafs wir nicht den Rhein einmal in der Tiefe blitzen sehen. Aber Goethe wollte keine so starke örtliche Bestimmtheit.

* * *

Mehr als in Versen hat Goethe in Prosa seine Eindrücke niedergelegt. Leider that er dies jedoch nicht unmittelbar so lang er jung war, und so handelt es sich bei diesen Stellen weder in dem oben bezeichneten noch in irgend einem Sinn um „Gegenwartspoesie", um frischlebendige Gegenwart, um Dokumente der Gegenwart, sondern nur um Erinnerungen an diese.

Aber wäre nur, dichterisch, reine Vergegenwärtigung der Erinnerung angestrebt! Auch dies ist nur ausnahmsweise der Fall. Häufig genug werden Erinnerungen durch Reflexionen vertreten, oder jene werden in so summarischer Form vermittelt, dafs sie nur blasse Umrisse geben statt farbiger Bilder. Überall merkt man, dafs es Goethe mehr zu thun ist um sein Denken über die Sache, als um die Sache selber, und dafs er das lieber hervorhebt, was ihm Veranlassung zu Reflexionen giebt, als das, was uns die Vergangenheit unmittelbar und unreflektiert zur Gegenwart machen würde.

Dadurch sind die betreffenden Bücher und Kapitel zwar schwer von Gedanken und hochbedeutend durch lichtvolle Weisheit; aber immer haben wir, schon durch den Rhythmus des Stils, den vorführenden Goethe mehr vor Augen als den vorgeführten und seine Umgebung. Und vollends umsonst erwarten wir, dafs, vom Stab der Poesie berührt, die besprochene Vergangenheit dichterisch lebendige Gegenwart werde und vor uns aufsteige in ihrer ganzen frisch-farbigen Pracht und Jugendschöne.

Das war eben nicht Goethes Absicht und Zweck. Was er wollte, war nicht sich und seinen Lebensgang zu reproduzieren, sondern sich klar darüber zu werden. Sich die Welt und sich selber so klar zu machen als nur möglich, hat von Jugend auf seine Eigenart bestimmt, und dieser Hang wurde mit den Jahren immer vorherrschender. Er bedingte notwendig auch seinen Stil. Nachdem aber dieser einmal eine gewisse Prägung erlangt hatte, mufste er seinerseits wieder Richtung und Tendenz aller Darstellung beeinflussen. Und so verhält sich fast alle Erzählung Goethes, seine Rhein-Erlebnisse betreffend, zu diesen Erlebnissen selbst, ungefähr wie sich der zweite Teil seines „Faust" zum ersten Teil verhält.

Als Goethe in ‚Wahrheit und Dichtung' zum zweitenmal auf Lenz zu sprechen kommt, schreibt er: — nun will ich von seinem Charakter mehr in Resultaten als schildernd sprechen, weil es unmöglich wäre, ihn durch die Umschweife seines Lebensganges zu begleiten und seine Eigenschaften darstellend zu überliefern.

Hier hat Goethe selber die Methode wunderbar charakterisiert, die in „Wahrheit und Dichtung" vorherrschend ist. Von den vergangenen Erlebnissen und derzeitigen Zuständen uns einen reinen Begriff zu geben, dessen ist Goethe redlich bemüht, und das mufs ihm wunderbar gelingen; aber die voll- und vielgestaltige Anschauung vor uns hinzuzaubern, darauf verzichtet er oft. Und das innerliche Geschehen bedeutet ihm mehr als das äufserliche.

* * *

In drei Werken hat Goethe über den Rhein geschrieben: in ‚Wahrheit und Dichtung', in der „Campagne in Frankreich" und zuletzt in Berichten für die damalige Zeitschrift „Rhein und Main".

Zum erstenmal kam Goethe an den Rhein — Rhein im engeren Sinne — im Jahre 1773, also in einem Alter von 24 Jahren. Es war der Abschlufs seiner Wetzlarer Tage und seiner Leidenschaft zu Charlotte Buff, von der er sich „mit zwar reinerem Gewissen als von Friedriken, aber doch nicht ohne Schmerz trennte".

Dieser erste Ausflug an den Rhein wird noch mit liebevollem Eingehen erzählt. Wir sehen mit lebhafter Deutlichkeit den jungen Goethe zu Fufs die Lahn hinunter wandern, und die wechselnde Landschaft des Thals, mit seinen Burgen und Ruinen, kommt vollkommen zum Gefühl. Die trocken registrierende Beschreibung, die Goethe in seiner letzten Zeit — ich erinnere nur an seine dritte Schweizerreise — liebte und pflegte, wird zum Glück in ‚Wahrheit und Dichtung' noch nicht angetroffen. Ein paar leise Andeutungen geben Bild und Stimmung. Auf eigentliches Malen wird verzichtet. Und das ist gut motiviert: „Der junge Mensch, nur mit äufserster Kraftanstrengung dem Selbstmord entronnen und von einer tödlichen Leidenschaft noch keineswegs befreit, war zunächst mehr mit seinem Innern als mit seiner äufsern Umgebung beschäftigt".

Und wenn ihm diese, durch auffallende Besonderheit, endlich doch Aufmerksamkeit abzwang, so betrachtete er sie mehr als Zeichner denn als Dichter. Denn noch war er sich nicht klar, durch welches der beiden Ausdrucksmittel er zur Kunst gelangen sollte. Er will es aber endlich entschieden wissen, und er nimmt seine Zuflucht zu einem Orakel. Es ist die Geschichte, wie er sein schönes neues Taschenmesser in den Flufs wirft. Aber auch Sein Orakel, wie alle, fällt zweideutig aus, und die eigentliche Entscheidung bleibt doch wieder ihm selber überlassen. Er schiebt sie nun nicht länger auf, er entscheidet sich für die Dichtung.

Nun kann er sich seinem Hang, mehr in sich hinein als aufser sich zu sehen, der seiner

E. Hünten
Farbige Zeichnung

Jugend und seinem Zustand zugleich entspricht, mit besserem Gewissen überlassen, und in Ems wirft er sich in einen Kahn und fährt dem Rhein entgegen.

Der eröffnet sich ihm auch bald, die schöne Lage von Oberlahnstein entzückt den Jüngling, über alles aber herrlich und majestätisch erscheint ihm das Schlofs Ehrenbreitstein, „welches in seiner Kraft und Macht vollkommen gerüstet stand".

Das sind Goethes eigene Worte. Man hört ihnen wohl an, dafs sie in späterem Alter geschrieben worden sind. Die taumelnde Trunkenheit seiner vierundzwanzigjährigen Seele vernehmen wir kaum aus ihnen. Wir kennen sie aber. Sie hat sich genug geäufsert in gleichzeitigen Gedichten und Briefen. Und da vernehmen wir denn andern Ton und Rhythmus:

Umschwebt mich, ihr Musen,
Ihr Charitinnen!
Das ist Wasser, das ist Erde,
Und der Sohn des Wassers und der Erde,
Über den ich wandle
Göttergleich.
Ihr seid rein, wie das Herz der Wasser,
Ihr seid rein, wie das Mark der Erde,
Ihr umschwebt mich, und ich schwebe
Über Wasser, über Erde
Göttergleich.

Und in einem Brief an Kestner: „... ich habe heut einen Schönen Tag gehabt, so schön, dafs mir Arbeit und Freude und Streben und Geniefsen zusammenflossen. Dafs auch am schönen hohen Sternenabend ganz mein Herz voll war von dem wunderbaren Augenblick, da ich zu Füfsen eurer an Lottens Garnierung spielte.... Von der Lotte wegzugehen. Ich begreif noch nicht, wie's möglich war..."

Das war Goethes Sprache zur Zeit seiner ersten Rheinfahrt.

Das Schlofs Ehrenbreitstein, „welches in seiner Kraft und Macht vollkommen gerüstet stand", sah damals auch anders aus, als wir es heute kennen. Es war noch das alte Schlofs, die kurfürstliche Residenz. Noch wohnte der Kurfürst droben. Denn das neue Schlofs auf dem linken Ufer befand sich eben erst im Bau. Ein Unglücksbau. Er wurde bald zu Ende geführt; aber da war auch das Kurfürstentum zu Ende. Das alte Schlofs aber wurde in den folgenden Kriegen zerstört und über den Ruinen wurde die heutige Festung aufgebaut.

Auch diese hat Goethe noch, im Jahre 1815, „mit Bedauern" gesehen.

Goethes Fahrt nach Koblenz galt einem Besuch bei Sophie von La Roche, der sentimentalen Schriftstellerin, der Jugendfreundin Wielands, der Frau des kurfürstlichen Konferenzrats von La Roche. Dazu hatte ihn sein Freund Merck veranlafst, der selber mit Frau und Kind hier eintraf. Und gerade von diesem Besuch in dem bedeutenden und eigenartigen Hause entwirft der spätere Goethe, der Goethe von ‚Wahrheit und Dichtung', ein äufserst feines und intimes Gemälde in geringster Dimension, das dennoch zugleich ein allgemeingültiges Bild abgiebt von gewissen Kultur- und Sittenzuständen und Geistesverfassungen jener Zeit. Denn darin ist Goethe stark. Er ist der gröfste deutsche Kulturhistoriker. ‚Wahrheit und Dichtung' ist deutsche Kulturgeschichte, die tiefste und intimste, die es giebt.

Zu allem Glück kam auch noch gerade der berühmte und berüchtigte Leuchsenring, von Düsseldorf her, zur Gesellschaft. Ein förmlicher Litteraturkongrefs traf zusammen. Und das war ein Kongrefs der Sentimentalen. Goethe schildert ihn gut. Nicht an sich, aber seinem Geiste nach. Der damalige Personenkult, durch Brief genährt und vermittelt, wird humoristisch-satirisch beleuchtet. Man sieht Leuchsenring wichtig seine „Schatullen" aufschliefsen. Die gegensätzlichen Charaktere von Herrn und Frau La Roche treten in scharfer Zeichnung hervor. Kurz, in der angenehmsten Weise gewinnen wir belehrende und erheiternde Einblicke in diese rheinische Hofhaltung der Genies und bekommen von ihren Stärken und Schwächen und Eigentümlichkeiten einen lebendigen Begriff.

Dem jungen Goethe hat das alles gewifs viel mehr imponiert, als er später merken läfst. Er hat darüber sogar seine Leidenschaft für Lotte vergessen. Oder vielleicht vergafs er sie nur über der ältesten Tochter des Hauses.

Die hat's ihm schnell angethan. Auch diese Art Zauber übte der Rhein vom ersten Tage ab an dem jungen Dichter, dessen Herz doch kaum frei war. Und diese kurze jungfräuliche Phantasie-Ehe erscheint uns heute in wunderbar symbolischem Charakter. Denn die schöne Tochter in dem Landhaus am Rhein wurde später die Mutter von zwei seltsam närrischen Dichterkindern, die die Phantasie in Person zur Mutter gehabt haben könnten, von Clemens und Bettine Brentano.

Zu Wasser und zu Land machte Goethe mit der geistreichen und naturschwärmerischen Gesellschaft mancherlei Ausflüge. Aber diese deutet er blofs an. Und so fafst er sich auch kurz über die Rückfahrt nach Mainz in Mercks Gesellschaft. Von den gewaltigen Eindrücken der märchenhaften Landschaft auf den jungen verliebten Poeten findet man kaum die Spur in ‚Wahrheit und Dichtung'. Sie müssen aber, wie wir Goethes Verfassung aus jener Zeit kennen, ungeheuer gewesen sein. Man fuhr damals nicht in menschenüberfüllten Salondampfern, man fuhr einsam in den primitivsten Fahrzeugen. Wer so, bei Vollmondschein, unter leichtem Wellenrauschen dahin zog, der mufste sich wie im leibhaftigen Elfenreich vorkommen. Dazu blühte am Ufer der lichte Frühling. Und manchmal mochte auf des Dichters Lippen ein Versgestammel treten, wie dieses:

Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an mein Herz drängt
Deiner ewigen Wärme heilig Gefühl,
Unendliche Schöne!
Dass ich dich fassen möcht
In diesen Arm!

Von solch überschwenglichem Gefühl gegen Natur und Gott steht nichts in „Wahrheit und Dichtung". Aber etwas anderes steht darin: dafs auf dieser Fahrt „im Mayen", nachdem die Liebe dahinten geblieben, die Freundschaft an ihre Stelle trat. Die Freundschaft mit Merck. Sie festigte und vertiefte sich. Die Freunde wurden sich unentbehrlich.

Und das war kein geringes Ergebnis dieser ersten Rheinfahrt. Merks Einfluſs auf Goethe ist von da an und für die nächste Zeit unberechenbar. Was Götz und Werther ohne Merck für ein Schicksal genommen hätten, läfst sich nicht sagen. Goethe und das Vaterland müssen diese Fahrt segnen.

* * *

Goethes zweite Rheinreise erfolgte nur ein Jahr später und ebenfalls über Ems und das Lahnthal. Und diese steht, in ihrem allgemeinen Verlauf, wohl jedermann mit ziemlicher Deutlichkeit in der Erinnerung. An sie knüpfen sich, d. h. an ihre Erzählung in ‚Wahrheit und Dichtung', die lebhaften Schilderungen Lavaters und besonders Basedows, die sich nicht so leicht vergessen.

Das Lahnthal bekommt in Goethes Darstellung wieder einen Löwenanteil ab. Das lustige Treiben in Ems wird mehr als bloſs gestreift. Und der mutwillige Streich Goethes bei der Abfahrt, wo auf der staubigen Straſse der durstige, ewig rauchende Basedow nach Bier lechzt und glücklich aufjauchzt beim Anblick einer Straſsenschenke, Goethe aber den Kutscher, allem Fluchen und Schimpfen Basedows zum Trotz, mit überschreienden Zurufen zum Weiterfahren bringt und darauf den alten Knasterpädagogen mit höhnischem Humor wieder versöhnt: das ist eine realistische Augenblickssituation von so derber Unmittelbarkeitswirkung, dafs sie inmitten einer bloſs auf „Resultate" ausgehenden Darstellung fast überraschend wirkt.

Einige Stellen aus Lavaters Tagebuch beleben das Bild der Emser und folgenden Tage noch mehr.

— — — „unterdeſs — diktiert mir Goethe aus seinem Bett herüber — unterdeſs gehts immer so gradezu in die Welt n'ein. Es schläft sich, ifst sich, trinkt sich, und liebt sich auch wohl an jedem Ort Gottes, wie am andern . . ." Oder:

„In einem wohlbesetzten Schiff auf der Lahn — wo Basedow raucht und Gramatic dociert, Goethe Reim-Endungen für die Gesellschaft schreibt . . ." Und dann:

„Ich stieg aus. Basedow vor uns in ein Haus, wo man zu Mittag afs, überfiel und afs mit, Speck und Bohnen — alle ihm nach! Gewirre und Leben und Freude — wieder ins Schiff — Cappelle — ein zerstörtes Schloſs vorbey. Goethe über die Kerls in Schlössern — nun von der Lahn in den Rhein . . ."

Folgte das „Diner" zu Koblenz, das durch das bekannte unmittelbar entstandene Gedicht, weit mehr als dies durch die viel spätere Goethesche Prosa hätte geschehen können, zu ewig junger Gegenwart geprägt wurde,

Prophete rechts, Prophete links,
Das Weltkind in der Mitten!

Das Fräulein von Klettenberg sah die Situation etwas anders. Sie sah Christus wandeln unerkannt zwischen Lavater und Goethe. So berichtet wenigstens Lavater in einem Brief. Und fügt hinzu:

Ach, aber ach — der Satan kam
Und sich den lieben Sünder nahm.

Das ist der beste und im Pfaffengeist wahrste Vers Lavaters, der einzige, wo man Goethes Einfluſs spürt.

Schon in Ems hatte Goethe dem „Propheten" in sein Tagebuch einige Verslein hineindiktiert, wozu Lavater gewifs den Kopf geschüttelt hat. Der Schluſs lautete:

Er lehret und bekehrt die Leut,
Ich fahr zu meinem Liesel heut.

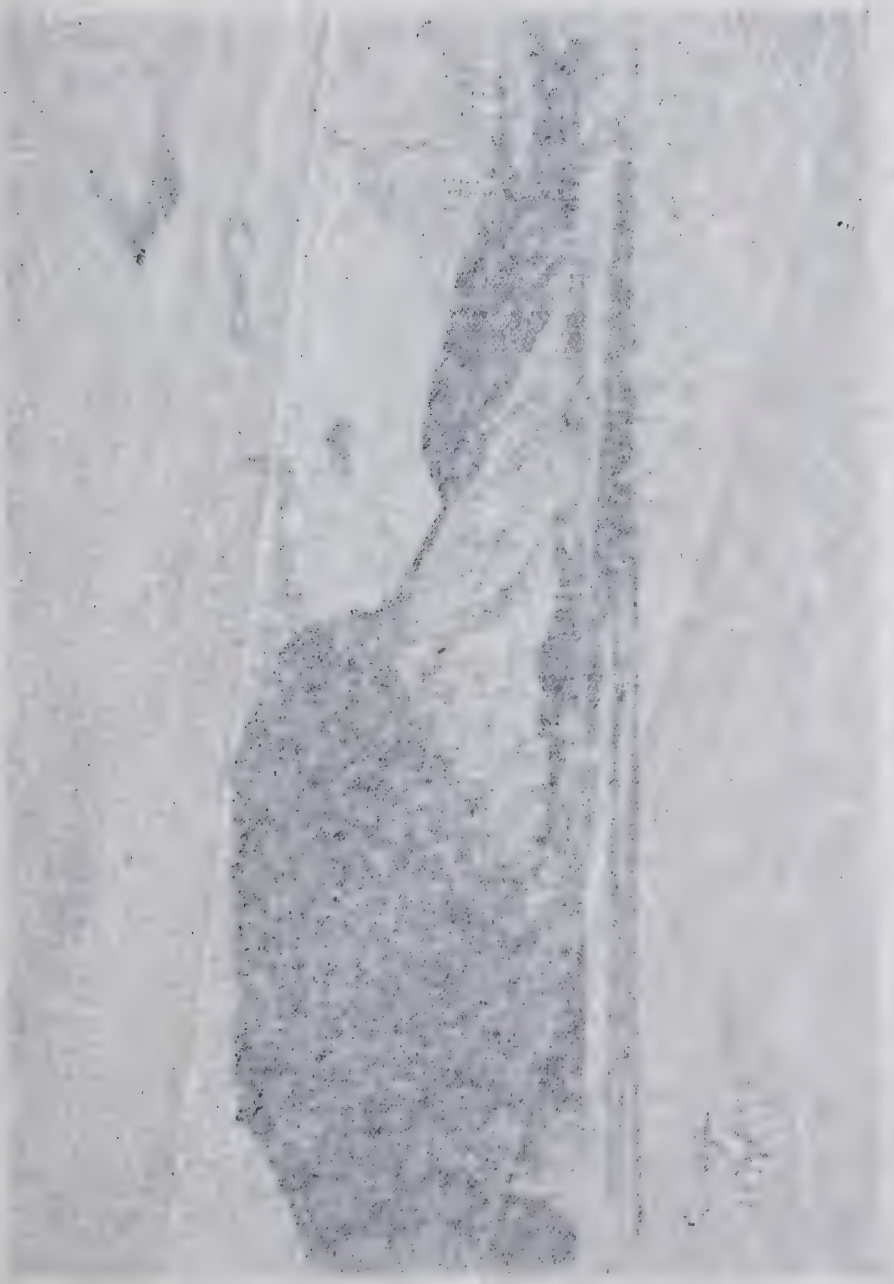
Dazu ist im Manuskript des Lavaterschen Tagebuchs mit Bleistift bemerkt: „Der Herr Verfasser ist noch ein wilder Vogel, den Gott ganz anders wird pfeifen lernen." Dagegen schrieb Goethe: „All Deine Ideale sollen mich nicht irre führen, wahr zu seyn, und gut und böse wie die Natur."

Dieses Bekenntnis fällt zwar ein Jahr später; ich konnte mich aber nicht enthalten, es hier anzuführen. Der Satz ist zu grofsartig und erinnert zu direkt an den grofsen aphoristischen Verkünder neuer Werte, den gerade die Goethepfaffen glauben schlecht behandeln zu müssen.

Über die Fahrt von Koblenz weg schweigt Goethe in ‚Wahrheit und Dichtung'. Das Lavatersche Tagebuch dagegen enthält hier einige interessante Farbenstriche. Man war bei einem Hofrat Kämpf zu Gast gewesen. Goethe schrieb ins Kalenderlin der Frau Hofrat:

Sahra kocht unserem Herre Gott,
Elisabeth Götzen in der Not,
Nahmen sich ihres Hauses an,
Waren Gott lieb, waren lieb dem Mann,
Du sorgtest für die Freunde hier,
Drum, liebes Weibchen, dank ich dir.

Und dann wird Goethe geschildert, wie er unter dem nassen Decktuch steht, in „romantischer Gestalt", mit grauem Hut, mit „halbverwelktem liebem Blumenbusch", und wie er „hinter dem braun Seidenen Halstuch und grauen Kaputkragen wie ein Wolf sein Butterbrod verzehrt und sich nach dem übrigen eingepackten Essen schon weiters umsieht".



GUSTAV KAMPMANN:
BEI REMAGEN (Kohlezeichnung)

Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an [illegible] drängt
Deiner ewigen Wärme heilig Gefühl
Unendliche Schöne!
Dass ich dich fassen möcht
In [illegible] Arm!

Von solch überschwenglichem Gefühl gegen Natur und Gott steht nichts in „Wahrheit und Dichtung". Aber etwas anderes steht darin: dafs auf dieser Fahrt „im Mayen", nachdem die Liebe dahinten geblieben, die Freundschaft an ihre Stelle trat. Die Freundschaft mit Merck. Sie festigte und vertiefte sich. Die Freunde wurden sich unentbehrlich.

Und das war kein geringes Ergebnis dieser ersten Rheinfahrt. Merks Einfluſs auf Goethe ist von da an und für die nächste Zeit unberechenbar. Was Götz und Werther ohne Merck für ein Schicksal genommen hätten, läfst sich nicht sagen. Goethe und das Vaterland müssen diese Fahrt segnen.

Goethes zweite Rheinreise erfolgte nur ein Jahr später und ebenfalls über Ems und das Lahnthal. Und diese steht, in ihrem allgemeinen Verlauf, wohl jedermann mit ziemlicher Deutlichkeit in der Erinnerung. An sie knüpfen sich, d. h. an ihre Erzählung in ‚Wahrheit und Dichtung', die lebhaften Schilderungen Lavaters und besonders Basedows, die sich nicht so leicht vergessen.

Das Lahnthal bekommt in Goethes Darstellung wieder einen Löwenanteil ab. Das lustige Treiben in Ems wird mehr als bloſs gestreift. Und der mutwillige Streich Goethes bei der Abfahrt, wo auf der staubigen Strafse der durstige, ewig rauchende Basedow nach Bier lechzt und glücklich aufjauchzt beim Anblick einer Strafsenschenke, Goethe aber den Kutscher, allem Fluchen und Schimpfen Basedows zum Trotz, mit überschreienden Zurufen zum Weiterfahren bringt und darauf den alten Knasterpädagogen mit höhnischem Humor wieder versöhnt: das ist eine realistische Augenblickssituation von so derber Unmittelbarkeitswirkung, dafs sie inmitten einer bloſs auf „Resultate" ausgehenden Darstellung fast überraschend wirkt.

Einige Stellen aus Lavaters Tagebuch beleben das Bild der Emser und folgenden Tage noch mehr.

— — — „unterdeſs — diktiert mir Goethe aus seinem Bett herüber — unterdeſs gehts immer so gradezu in die Welt n'ein. Es schläft sich, ifst sich, trinkt sich, und liebt sich auch wohl an jedem Ort Gottes, wie am andern . . ." Oder:

„In einem wohlbesetzten Schiff auf der Lahn — wo Basedow raucht und Gramatic dociert, Goethe Reim-Endungen für die Gesellschaft schreibt . . ." Und dann:

„Ich stieg aus. Basedow vor uns in ein Haus, wo man zu Mittag afs, überfiel und afs mit, Speck und Bohnen — alle ihm nach! Gewirre und Leben und Freude — wieder ins Schiff — Cappelle — ein zerstörtes Schloſs vorbey. Goethe über die Kerls in Schlössern — nun von der Lahn in den Rhein . . ."

Folgte das „Diner" zu Koblenz, das durch das bekannte unmittelbar entstandene Gedicht, weit mehr als dies durch die viel spätere Goethesche Prosa hätte geschehen können, zu ewig [illegible] Gegenwart gebracht wurde.

[illegible] Propheten links,
[illegible] der Mitten!

Das Fräulein von Klettenberg sah die Situation etwas anders. Sie sah Christus wandeln unerkannt zwischen Lavater und Goethe. So berichtet wenigstens Lavater in einem Brief. Und fügt hinzu:

[illegible] aber ach — der Satan kam
[illegible] liebten Schwärmer [illegible]

Das ist der beste und im Pfaffengeist wahrste Vers Lavaters, der einzige, wo man Goethes Einfluſs spürt.

Schon in Ems hatte Goethe dem Propheten in sein Tagebuch einige Verse [illegible], wozu Lavater gewifs den Kopf geschüttelt hat. Der Schluſs lautete:

Es [illegible]
Ich fahr zu meinem Liesel heut'

Dazu ist im Manuskript des Lavaterschen Tagebuchs mit Bleistift bemerkt: „Der Herr Verfasser ist noch ein wilder Vogel, den Gott [illegible] anders wird pfeifen lernen." Dagegen schrieb Goethe: „All Deine Ideale sollen mich nicht irre führen, wahr zu seyn, und gut und [illegible] wie die Natur."

Dieses Bekenntnis fällt zwar ein Jahr später; ich konnte mich aber nicht enthalten, es hier anzuführen. Der Satz ist zu grofsartig und erinnert zu direkt an den grofsen aphoristischen Verkünder neuer Werte, den gerade die Goethepfaffen glauben schlecht behandeln zu müssen.

Über die Fahrt von Koblenz weg schweigt Goethe in ‚Wahrheit und Dichtung'. Das Lavatersche Tagebuch dagegen enthält hier einige interessante Farbenstriche. Man war bei einem Hofrat Kämpf zu Gast gewesen. Goethe schrieb ins Kalenderlin der Frau Hofrat:

Sahra kocht unserem Herre Gott,
Elisabeth Götzen in der Not,
Nahmen sich ihres Hauses an,
Waren Gott lieb, [illegible]
Du sorgtest für die Freunde [illegible]
Drum, liebes Weibchen, dank ich dir

Und dann wird Goethe geschildert, wie er unter dem nassen Decktuch steht, in „romantischer Gestalt", mit grauem Hut, mit „halbverwelktem liebem Blumenbusch", und wie er „hinter dem braun Seidenen Halstuch und grauen Kaputkragen wie ein Wolf sein Butterbrod verzehrt und sich nach dem übrigen eingepackten Essen schon weiters umsieht".

GUSTAV KAMPMANN:
BEI REMAGEN (Kohlezeichnung)

Dieses Tagebuch des Züricher Propheten, im ganzen wenig gehaltvoll, enthält so einige Stellen, die auf den damaligen Goethe und die gemeinsame Reise recht interessante Streiflichter werfen. Wir sehen daraus auch — wenn wir es uns nicht ohnedies denken könnten — dafs Lavater nicht des Weines wegen an den Rhein gegangen ist. Er war vielmehr ein vorweg genommener Temperenzler und Anti-Alkoholiker. Er trank nur Mandelmilch und Himbeeressig. Hierin lag auch ein Gegensatz zu Goethe. Mögen sich darüber — ich will es ihnen gern gönnen — alle Heutigen freuen, die, wie in ihren christlich-mystischen, schwärmerischen, und sonstigen Unklarheiten, so auch in der Weinverachtung mit dem vergangenen Propheten übereinstimmen. Auch sie wird Goethe verleugnen, wie er eines Tages Lavater verleugnet hat. Er, der Klare, der wunderbar Klare, hatte keine Angst, seine Klarheit in einem Glas Wein zu ertränken. Er verehrte, glaube ich, den Rheinwein als einen leiblichen Bruder der neun Musen.

* * *

In bang-freudiger Erwartung fuhr Goethe Köln entgegen. Hier sollte er sich mit den Brüdern Jacobi treffen, „welche mit andern vorzüglichen und aufmerksamen Männern sich jenen beiden merkwürdigen Reisenden (Lavater und Basedow) entgegen bewegten".

Goethe hatte auch hier einmal wieder kein ganz gutes Gewissen. Wie über viele andere, hatte er sich auch bereits über den ältern Jacobi, den Lyriker, und sein Verhältnis zu Gleim mit der ewigen gegenseitigen Anräucherung spöttisch und satirisch geäufsert. Und „es war dadurch eine gewisse Mifshelligkeit zwischen dem Ober- und Unterrhein entstanden". Doch hatten Frauen bereits vermittelt. Johanne Fahlmer besonders, die von Düsseldorf nach Frankfurt gezogen war, hatte stark auf Goethe eingewirkt. „Sie beschämte uns nach und nach", bekennt Goethe, „durch ihre Geduld mit unserer grellen oberdeutschen Manier, sie lehrte uns Schonung, indem sie uns fühlen liefs, dafs wir derselben auch wohl bedürften, ... und so war uns denn ein Düsseldorf, ein Pempelfort dem Geist und Herzen nach in Frankfurt zu teil geworden."

So Goethe in ‚Wahrheit und Dichtung'. Es scheint aber doch etwas böser gewesen zu sein. In einem Brief aus jener Zeit (an Kestner) lesen wir: „Wieland und die Jackerls (die Jacobi) haben sich eben prostituiert! Glück zu! Für mich haben sie ohnedem nicht geschrieben. Fahr hin. Des Cammerrath Jacobis Frau war hier... habe gethan, als hätte sie weder Mann noch Schwager. Sie würde gesucht haben, uns zu vergleichen, und ich mag ihre Freundschaft nicht. Sie sollen mich zwingen, sie zu achten, wie ich sie jetzt verachte, und dann will und mufs ich sie lieben."

Das ist ihnen in der That gelungen.

In Köln wurde Goethe von den Düsseldorfer Brüdern „sogleich offen und zutraulich" empfangen, und man behandelte ihn nicht, „wie bisher auf der Reise, blos als den Dunstschweif jener beiden grofsen Wandelsterne..."

Er war auch seiner „bisherigen Thorheiten und Frechheiten müde", hinter denen er „doch eigentlich nur den Unmut verbarg", dafs für sein Herz und sein Gemüt auf dieser Reise so wenig gesorgt wurde. Und es brach daher „sein Inneres mit Gewalt hervor".

Köln selbst übte „eine unberechnende Wirkung" auf ihn aus. „Die Ruine des Doms (denn ein nichtfertiges Werk ist einem zerstörten gleich) erregte die von Strafsburg her gewohnten Gefühle". Leider aber war niemand, der ihm „aus dem Labyrinth des Geleisteten und Beabsichtigten, der That und des Vorsatzes, des Erbauten und Angedeuteten hätte heraushelfen können". So bewunderte er zwar in Gesellschaft „diese merkwürdigen Hallen und Pfeiler; aber einsam versenkte er sich nur mifsmutig in dieses, mitten in seiner Erschaffung, fern von der Vollendung schon erstarrte Weltgebäude".

Noch mehr als der Dom setzte ihn ein altes Kölner Patrizierhaus — Japachs Wohnung nennt er es — in eine erhöhte Stimmung. Hier war es auch, wo er sich den Freunden zuerst ganz aufschlofs. „Wie ich, überwältigt von diesen Eindrücken, mich verhielt und benahm, wüfste ich nicht zu sagen. Der tiefste Grund meiner menschlichen Anlagen und dichterischen Fähigkeiten ward durch die unendliche Herzensbewegung aufgedeckt, und alles Gute und Liebevolle, was in meinem Gemüte lag, mochte sich aufschliefsen und hervorbrechen..."

Er rezitierte seine beiden Balladen „Der König in Thule" und „Es war ein Bube frech genug". Und er „trug sie um so gemütlicher vor, als seine Gedichte ihm noch ans Herz geknüpft waren und nur selten über die Lippen kamen".

Sein Verhältnis zu den beiden Düsseldorfer Brüdern war aber ein sehr verschiedenes. Erwähnt wurde schon seine vorausgegangene Neckerei mit dem Lyriker Johann Georg Jacobi. Mit ihm kam Goethe überhaupt in kein eigentliches Verhältnis. Und darüber wird man sich nicht wundern, wenn man sich diesen Lyriker etwas näher ansieht. Von allen, die um Vater Gleim herum einen Namen hatten, ist er der unbedeutendste. Während die besten Gedichte eines Hölty oder Mathisson noch heut durch wahres zartes Naturgefühl und Musik der Sprache einen ganz eigenen geheimnisvollen Zauber zu üben vermögen, wirkt Jacobi durchaus gemacht und spielerisch, weil er fast nie eine persönliche und unmittelbare Empfindung ausdrückt, sondern immer einem andern nachsingt, bald einem

Deutschen, bald einem Franzosen. Es ist eine ewige Mummerei der Gefühle. Kein Wunder, dafs das Schäferspiel darin eine so grofse Rolle spielt.

Jacobi ist sehr von den Franzosen beeinflufst. Er ahmt sie auch in ihrer Lüsternheit nach. Aber damit ist es ihm beileibe nicht ernst, Gott bewahre! Immer kommt gleich hinterdrein die fromme deutsch-protestantische Enthaltsamkeit. Er schildert Belinde, wie sie zu Bett geht; er sieht „jeden Reiz enthüllt" — aber er beteuert:

Dich soll ein Dichter nicht entweihen,
Der gerne mit dem Amor spielt,
Und doch den Wert der Weisheit fühlt.

Ja Spiel war alles. Weniger wie Spiel, Spielerei. Jacobi hat sich selber in diesem Vers gut charakterisiert.

Aber auch Gott Amor läfst seiner nicht spotten, und als Jacobi bereits bei Jahren war, der sein Leben lang Schäferspiel in Versen getrieben, da kam es eines Tages über ihn mit blutigem Ernst, da nahm der Herr Professor und Hofrat sich ein seltsames Weiblein ins Ehebett, ein wirkliches und wahrhaftiges Hirtenmädchen, eine Kuhhirtin vom Schwarzwald, und die wohlgesitteten Leute, die so lang seine gedichteten und verlogenen Schäfereien bewundert hatten, die waren nun, als ein so unerwarteter Ernst daraus wurde, fast entsetzt davor.

Seine Poesie gewann aber dabei nicht. Und warum nicht, das hat Merck erklärt. Denn Jacobi war recht eigentlich der Typus derer, die nach Mercks unsterblichem Wort das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen suchen, was nichts als dummes Zeug giebt.

Der Gegensatz zwischen Jacobi und Goethe ist damit scharf ausgesprochen. Auch wird Georg Jacobi nach jener vorläufigen und nicht gerade freundlichen Erwähnung nie wieder von Goethe genannt.

Anders gestaltete sich Goethes Verhältnis zu dem jüngeren Bruder. Fritz Jacobi war damals, wie Goethe, noch ein Werdender. Und „der Werdende wird immer dankbar sein". Seine „originelle Richtung gegen das Unerforschliche" war dem damaligen Goethe „höchst willkommen und gemütlich". „Die Gedanken, die mir Jacobi mitteilte, entsprangen unmittelbar aus seinem Gefühl, und wie eigen war ich durchdrungen, als er mir, mit unbedingtem Vertrauen, die tiefsten Seelenforderungen nicht verhehlte". „Eine solche reine Geistesverwandtschaft" war Goethe, wie er gesteht, neu, „und erregte ein leidenschaftliches Verlangen fernerer Mitteilung".

„Nachts, als wir uns schon getrennt und in die Schlafzimmer zurückgezogen hatten, suchte ich ihn nochmals auf. Der Mondschein zitterte über dem breiten Rheine, und wir, am Fenster stehend, schwelgten in der Fülle des Hin- und Wiedergebens . . ."

Hier ist Stimmung und Seelenverfassung des Fünfundzwanzigjährigen gut beschworen.

Gegen solche bedeutende innere Erlebnisse treten die äufsern Ereignisse in ‚Wahrheit und Dichtung' begreiflicherweise sehr zurück. Nur des Ausflugs nach dem Jagdschlofs Bensberg — das heute, wenn ich recht unterrichtet bin, in eine Kadettenanstalt verwandelt ist — wird ziemlich eingehend gedacht. Hier gerät er vor den naturalistischen Wandverzierungen, Jagdstücken und Landschaften des Jan Wernix in ein wahres Verzücken, das wir heute nicht mehr recht begreifen. Goethe mufs aber ganz aufserordentlich starke Eindrücke von hier mitgenommen haben, da er nach fast vierzig Jahren noch voll staunender Bewunderung ist über diese treuen Naturnachahmungen, besonders „in Darstellung des mannigfaltigsten tierischen Überkleides, der Borsten, der Haare, der Federn, des Geweihes, der Klauen . . ."

Von Köln ging es dann nach Düsseldorf und Pempelfort. „Die weitere Fahrt rheinabwärts ging froh und glücklich von statten. Die Ausbreitung des Flusses ladet auch das Gemüt ein, sich auszubreiten und nach der Ferne zu sehen . . ."

Die gewaltigen Aufregungen, die der junge Künstlergeist in der einzigen Düsseldorfer Galerie — jetzt in München — sicherlich erlebte, müssen wir uns denken; denn in ‚Wahrheit und Dichtung' steht darüber nicht viel mehr als eine trockene Erwähnung. Aber nach der Wirkung von Bensberg zu schliefsen, können wir uns leicht einen Begriff machen.

Das Jacobische Haus zu Pempelfort erfährt diesmal auch noch nicht, weder nach aufsen noch nach innen, jene eingehende Schilderung, die wir einem zweiten Besuch Goethes verdanken. Ganz besonders auffallend ist, dafs Wilhelm Heinse gar nicht einmal erwähnt wird, der sich damals doch keiner geringen Berühmtheit erfreute, und dem Mathisson, bei seinem fast gleichzeitigen Besuch in Düsseldorf, viele Seiten seines Reisejournals widmet. Heinse selber hegt natürlich, wie alle Welt, sogleich die höchste Bewunderung für den „schönen Jungen, der vom Wirbel bis zur Zehe Genie und Feuer ist".

In dankbarer Weise wird eines Ausflugs nach Elberfeld gedacht. Ob aber den schönen Jungen voll Genie und Feuer die dortige Industrie wirklich schon in solchem Grad interessierte, wie er in ‚Wahrheit und Dichtung' vermuten läfst, dürfte wohl einem leisen Zweifel unterzogen werden.

Goethe besuchte aber in Elberfeld seinen frommen Freund aus der Strafsburger Zeit, den berühmten Augenoperateur Jung, auch Stilling genannt, und freute sich „des Zutrauens, das ihm seine Mitbürger schenkten, die, mit irdischem Erwerb beschäftigt, die himmlischen Güter nicht aufser acht liefsen . . ."

Köstlich.

„Kehrte ich dann wieder zu meinem Freund Jacobi zurück, so genofs ich des entzückenden Gefühls einer Verbindung durch das innerste Gemüt".

Mit so wunderbaren und rührenden Worten wufste Goethe die Schönheit und tiefwirkende Kraft einer Freundschaft aus der Vergangenheit heraufzuheben zum ewigen Menschengedächtnis, nachdem diese Freundschaft längst in Gleichgültigkeit, ja Feindseligkeit umgeschlagen war.

Wie sie sich aber auch damals schrieben! Goethe z. B.: „Ich träume, lieber Fritz, den Augenblick, habe Deinen Brief und schwebe um Dich. Du hast gefühlt, dafs es mir Wonne war, Gegenstand Deiner Liebe zu sein. O das ist herrlich, dafs jeder glaubt, mehr vom andern zu empfangen als er giebt! O Liebe, Liebe! Die Armut des Reichtums — und welche Kraft würkts in mich, da ich im andern alles umarme was mir fehlt, und ihm noch dazu schenke was ich habe."

„An den Rhein, an den Rhein, geh nicht an den Rhein!"

„Was mir ferner", heifst es in ‚Wahrheit und Dichtung', „auf dem Rückweg rheinaufwärts begegnet, ist mir ganz aus der Erinnerung verschwunden . . ." Wir verwundern uns darüber nicht und begreifen, dafs er auf dieser Fahrt, durchaus „in sich gekehrt", vor allem trachtete, das viele, was er erfahren hatte, zurechtzulegen, und das was auf ihn gewirkt, zu verarbeiten.

* * *

Seine dritte Rheinfahrt erzählt Goethe in einem göttlich schönen Werk, das, so weit wenigstens meine Erfahrung reicht, sehr wenig bekannt ist, in seinem ‚Campagne in Frankreich'. Dieses Buch giebt ein stärkeres Gegenwartsgefühl im allgemeinen, als ‚Wahrheit und Dichtung'. Es datiert zwar, in seiner jetzigen Redaktion, aus ebenso später oder eigentlich noch späterer Zeit; aber einmal waren die Ereignisse noch nicht so weit zurückliegend, andernteils kamen Goethe hierbei direkte Aufzeichnungen in ausgiebigem Mafse zu Hülfe. Ja öfter hat man das Gefühl, als ob solche Tagebuchblätter einfach in die Darstellung des Ganzen übergegangen wären. Doch mufs ich ausdrücklich bemerken, dafs ich nur nach innern Gründen also urteile und das litterar-historische Thatsachen-Detail, das die Herren Philologen wohl längst erforscht haben, nicht kenne.

Die wahrhaft grausigen Einzelheiten in der Rückzugsflucht der deutschen Armee nach diesem allerschmählichsten Feldzug, die in Goethes Darstellung uns so erschütternd wie empörend vor das Auge treten, gehören nicht in den Rahmen dieser Zeilen. Im chaotischen Gewirre der seltsamen Kriegshelden, die unter den lamentabelsten Umständen den Rhein zu gewinnen suchen, nähert sich auch Goethe diesen Gegenden. Halb cholerakrank gelangt er in Trier an.

Das erste, was seine Aufmerksamkeit erregt, ist die Igeler Säule. Er beschreibt sie genau und bestimmt ihren künstlerischen und historischen Charakter. Dafs sie einer späteren Verfallszeit angehören mufs, schliefst er aus dem Überreichtum von Bildern und Zieraten, dergleichen immer eintritt, „sobald sich die reine Proportion im Ganzen verliert".

In Begleitung eines „jungen Schullehrers", der kühn genug war, ihn aufzusuchen, besieht sich Goethe die Merkwürdigkeiten von Trier. Von den architektonischen Monumenten des früheren Mittelalters findet er: „sie sprächen nicht zum gebildeten Sinn". Um so lieber geht er den Spuren der Römer nach. Die Reste des Amphitheaters erregen natürlich sein lebhaftes Interesse. Aber ebenso unnatürlich und ganz unerklärlich müssen wir es finden, dafs der Porta nigra auch nicht mit einem Worte gedacht wird.

Entzückt ist er von den Umgebungen der Stadt, die ihm „ein Gefühl von Wohlfahrt und Behagen erweckten, welches über den Weinländern in der Luft zu schweben scheint".

Die Abfahrt von Trier geschah in einem einfachen Kahn auf der Mosel. Die Beschwerlichkeit dieser nächtlichen Fahrt, und die wirkliche, von einer aufgeregten Phantasie aber ins Ungeheure übertriebene Gefahr in der stockfinstern Sturmnacht, wird mit so lebhaften Farben geschildert, die wir bei dem spätern Goethe nicht häufig antreffen. Wir leben diese Fahrt mit, wir bangen und beben mit den Genossen. Selbst der Humor fehlt zuletzt nicht.

Und das gleiche gilt von der darauffolgenden Rheinfahrt. Goethe hatte, man kann es ihm nicht verübeln, den Krieg satt; er nahm in Koblenz Urlaub von „seinem gnädigen Herrn", er wollte abermals seine Freunde in Düsseldorf besuchen.

Er mietete wieder einen einfachen Kahn. Welcher Abstand der Zeiten, nicht wahr? Soll einmal heute einer so was erleben! Von Koblenz nach Düsseldorf im Fischerkahn, das müfste eine Sensation sein. Es war aber damals das Einfach-Natürliche. Seit Jahrtausenden hatte man sich, in unveränderter Art, dieses klassischen Fahrzeugs bedient. Wie nahe konnte sich da Goethe noch dem alten Odysseus fühlen! Und nun, nach gerade hundert Jahren, welche Umwälzung! Schon die Möglichkeit einer solchen Fahrt auch nur zu denken, für den heutigen Tag, fällt uns fast unmöglich. O Fortschritt!

Der Kahn Goethes hatte auch noch ein Leck. Das war ein Schiffertrick. Einen Kahn von Düsseldorf nach Koblenz zurückzubringen, mochte freilich eine schwierige Sache sein; man nahm also mit Absicht ein altes schadhaftes Fahrzeug, verkaufte es in Düsseldorf als

Brennholz und wanderte viel angenehmer zu Fufs nach Hause.

Wie dann der hinterlistige Schiffer, gleichsam zur Strafe, von einem verdächtigen Mitreisenden über Bord geworfen und nur mit Mühe gerettet wird; wie er bei Bonn anlegt, um sich zu trocknen; wie Goethe allein im Kahn zurückbleibt und, in seinen Mantel gehüllt, unterm kalthellen Sternhimmel einschläft; wie er, vom eindringenden Wasser ganz durchnäfst, zuletzt flüchten und im Wirtshaus, in tabakrauchender und glühweinschlürfender Gesellschaft, sich selber trocknen mufs: — das möge die schöne Leserin in der Darstellung seiner Exzellenz selber nachlesen.

Nach Düsseldorf kam Goethe diesmal als ein anderer. Und anders, ganz anders war das Verhältnis zu den Freunden. Seine naturwissenschaftlichen Interessen nahm man ihm geradezu übel. Ja mit seinen letzten Dichtungen war man fast ebensowenig einverstanden, und wir können es ihm nachfühlen, dafs er sich als Autor, „der seine neuesten Werke nicht vortragen oder darüber reden durfte", in einer sehr verzwickten Lage befand, und dafs das Bestreben, „Merkmale ungleicher Gesinnung zu vermeiden" viel Zwang und Unbehagen mit sich bringen mufste. Das Auseinandergehen in Fragen des Geschmacks hätte noch passieren mögen; schlimmer war, dafs sich Jakobis Philosophie bereits in einer Richtung entwickelt hatte, die der Goetheschen Denkweise und Weltanschauung schnurstracks zuwider lief.

Fritz Jacobi war als Philosoph — wie jener Dresdener Schuster humoristisch von Goethe sagte — ein wunderlicher Christ. Und Goethe verdrofs wenn nicht das Christliche, so doch das Wunderliche, d. h. das sich selber Widersprechende. Wir haben solche wunderliche Christen seither viele erlebt. Zuerst wird, mit einem unendlichen Schein von Vorurteilslosigkeit und mit gewaltigem Aufwand von Philosophie das in starren aber auch präzisen Dogmen Niedergelegte und von heiligen Gemeinschaften Festgehaltene preisgegeben, ja selbst widerlegt, aber blofs, um zuletzt, nach langem Umweg, aufs neue behauptet und bewiesen zu werden, nur unbestimmter, dunkler, mysteriöser, nebuloser, nur mit ein bifschen andern Worten.

Goethe verdrofs das. Wir begreifen ihn. Und dafs ein heute lebender ähnlicher Philosoph so fast gar keinen Verdrufs erregt, das verdriefst uns.

Die hohe geistige Bedeutung des Jacobischen Kreises wird nichtsdestoweniger von Goethe vollauf gewürdigt. Schon von der äufsern Lebensgestaltung und Lebensführung in dem Hause zu Pempelfort erhalten wir einen imponierenden Begriff. Und wir ahnen ein Kultur-Zentrum, dem schon durch die persönliche Gegenwart von Männern wie Diderot und Melchior Grimm, Hemsterhuis und Hamann ein fast internationaleuropäischer Charakter verliehen war.

An übereinstimmenden Punkten fehlte es ja auch immer noch nicht ganz. Besonders auf der Düsseldorfer Galerie fand man sich zusammen in gemeinsamer staunender Bewunderung — wenn die Freunde auch bereits die Niederländer gegen die Italiener mehr zurücksetzten als dem tieferen Natursinn und lieberaleren Kunstgefühl Goethe entsprach.

Diesmal wird auch Heinse genannt, der „mit zur Familie gehörig, Scherze jeder Art zu erwidern verstand", sodafs es Abende gab, „wo man aus dem Lachen nicht herauskam". Es ist das einzige Mal, dafs Goethe in seinen 56 Bänden auf den Dichter der Ardinghello zu reden kommt; in der Ausgabe letzter Hand ist der Name noch mit „z" geschrieben.

* * *

Goethe kam später noch zweimal an den Rhein: im Jahre 1814, wo er blofs den Rheingau besuchte, und im Jahre 1815, wo er noch einmal die Reise bis Köln unternahm, die diesmal hauptsächlich der Betrachtung des Kölner Doms und der Schätze altdeutscher Malerei gewidmet wurde.

Diese Reise endete in Heidelberg mit dem Studium der Boisseréeschen Gemäldesammlung. Was Goethe darüber schrieb, ist ein wunderbares Paradigma der deutschen Kunstgeschichte, ein kleines Stück Litteratur, das an Tiefe der Erfassung und Knappheit und Gedrängtheit der Darstellung seinesgleichen sucht. Wem dieses Miniatur-Prachtwerk bis jetzt entgangen ist, dem steht, wenn er so ist, wie ich ihn wünschen möchte, noch ein grofser Genufs bevor.

Den Erinnerungen an seinen Aufenthalt im Rheingau, im Jahre 1814, setzte Goethe die Verse vor:

Zu des Rheins gestreckten Hügeln,
Hochgesegneten Gebreiten,
Auen, die den Fluss bespiegeln,
Weingeschmückten Landesweiten,
Möget, mit Gedankenflügeln,
Ihr den treuen Freund begleiten.

Es ist der Ton aus dem west-östlichen Divan. Der Glanzpunkt dieser Erinnerungen ist die Schilderung des Bingener St. Rochusfestes. Auch dieses Stück Goethe-Litteratur haben vielleicht nicht allzuviel gelesen. Die Schilderung fängt etwas trocken und breitspurig an. Mancher liest da nicht weiter. Und bekommt so keine Ahnung, wie viel Farbigkeit und köstlicher Humor darin steckt.

Mit einer Stelle daraus will ich schliefsen. Ich hoffe, sie soll nach rheinischem Geschmack sein. Es handelt sich um die werkthätige Andacht der Bingener nicht zu ihrem heiligen Rochus, sondern zu ihrem heiligen Wein. Und es wird von einem Bischof erzählt, der gegen

HELMUT LIESEGANG:
CLEVE (Radierung)

Brennholz und wanderte viel angenehmer zu Fuſs nach Hause.

Wie dann der hinterlistige Schiffer, gleichsam zur Strafe, von einem verdächtigen Mitreisenden über Bord geworfen und nur mit Mühe gerettet wird; wie er bei Bonn anlegt, um sich zu trocknen; wie Goethe allein im Kahn zurückbleibt und, in seinen Mantel gehüllt, unterm kaltheller [illegible] einschläft; wie er, vom eindringenden Wasser ganz durchnäſst, zuletzt [illegible] und im [illegible] und glühweinschlürfender Gesellschaft, sich selber [illegible] muſs — das möge [illegible] in der Darstellung [illegible].

Nach Düsseldorf kam Goethe diesmal als ein anderer. Und anders, ganz anders war das Verhältnis zu den Freunden. Seine naturwissenschaftlichen Interessen nahm man ihm geradezu übel. Ja mit seinen letzten Dichtungen war man fast ebensowenig einverstanden, und wir können es ihm nachfühlen, daſs er sich als Autor, „der seine neuesten Werke nicht vortragen oder darüber reden durfte“, in einer sehr verzwickten Lage befand, und daſs das Bestreben, „Merkmale ungleicher Gesinnung zu vermeiden“ viel Zwang und Unbehagen mit sich bringen muſste. Das Auseinandergehen in Fragen des Geschmacks hätte noch passieren mögen; schlimmer war, daſs sich Jakobis Philosophie bereits in einer Richtung entwickelt hatte, die der Goetheschen Denkweise und Weltanschauung schnurstracks zuwider lief.

Fritz Jacobi war als Philosoph — wie jener Dresdener Schuster humoristisch von Goethe sagte — ein wunderlicher Christ. Und Goethe verdroſs wenn nicht das Christliche, so doch das Wunderliche, d. h. das sich selber Widersprechende. Wir haben solche wunderliche Christen selber viele erlebt. Zuerst wird [illegible] einem [illegible] Schein von Vorurteilslosigkeit und mit gewaltigem Aufwand von Philosophie [illegible] aber auch präzisen Dogmen Niedergelegte und von heiligen Gemeinschaften Festgehaltene preisgegeben, ja selbst widerlegt, aber bloſs, um zuletzt, nach langem Umweg, aufs neue behauptet und bewiesen zu werden, nur unbestimmter, dunkler, mysteriöser, nebuloser, nur mit ein biſschen andern Worten.

Goethe verdroſs das. Wir begreifen ihn. Und daſs ein heute lebender ähnlicher Philosoph so fast gar keinen Verdruſs erregt, das verdrieſst uns.

Die hohe geistige Bedeutung des Jacobischen Kreises wird nichtsdestoweniger von Goethe vollauf gewürdigt. Schon von der äuſsern Lebensgestaltung und Lebensführung in dem Hause zu Pempelfort erhalten wir einen imponierenden Begriff. Und wir ahnen ein Kultur-Zentrum, dem schon durch die persönliche Gegenwart von Männern wie Diderot und Melchior Grimm, Hemsterhuis und Hamann ein fast international-europäischer Charakter verliehen war.

An übereinstimmenden Punkten fehlte es ja auch immer noch nicht ganz. Besonders auf der Düsseldorfer Galerie fand man sich zusammen in gemeinsamer staunender Bewunderung — wenn die Freunde auch bereits die Niederländer gegen die Italiener mehr zurücksetzten als dem tieferen Natursinn und lieberaleren Kunstgefühl Goethe entsprach.

Diesmal wird auch Heinse genannt, der „mit zur Familie gehörig, Scherze jeder Art zu erwidern verstand“, sodaſs es Abende gab, „wo man aus dem Lachen nicht herauskam“. Es ist das einzige Mal, daſs Goethe in seinen 56 Bänden auf den Dichter der Ardinghello zu reden kommt; in der Ausgabe letzter Hand ist der Name noch mit „z“ geschrieben.

* * *

Goethe kam später noch zweimal an den Rhein: im Jahre 1814, wo er bloſs den Rheingau besuchte, und im Jahre 1815, wo er noch einmal die Reise bis Köln unternahm, die diesmal hauptsächlich der Betrachtung des Kölner Doms und der Schätze altdeutscher Malerei gewidmet wurde.

Diese Reise endete in Heidelberg mit dem Studium der Boisseréeschen Gemäldesammlung. Was Goethe darüber schrieb, ist ein wunderbares Paradigma der deutschen Kunstgeschichte, ein kleines Stück Litteratur, das an Tiefe der Erfassung und Knappheit und Gedrängtheit der Darstellung seinesgleichen sucht. Wem dieses Miniatur-Prachtwerk bis jetzt entgangen ist, dem steht, wenn er so ist, wie ich ihn wünschen möchte, noch ein groſser Genuſs bevor.

Den Erinnerungen an seinen Aufenthalt im Rheingau, im Jahre 1814, setzte Goethe die Verse vor:

> In des Rheins gestreckten Hügeln,
> [illegible]
> [illegible]
> [illegible]
> Möget, ihr Gedankenflügeln,
> Bei den treuen Freund begleiten.

Es ist der Ton aus dem west-östlichen Divan. Der Glanzpunkt dieser Erinnerungen ist die Schilderung des Bingener St. Rochusfestes. Auch dieses Stück Goethe-Litteratur haben vielleicht nicht allzuviel gelesen. Die Schilderung fängt etwas trocken und breitspurig an. Mancher liest da nicht weiter. Und bekommt so keine Ahnung, wie viel Farbigkeit und köstlicher Humor darin steckt.

Mit einer Stelle daraus will ich schlieſsen. Ich hoffe, sie soll nach rheinischem Geschmack sein. Es handelt sich um die werkthätige Andacht der Bingener nicht zu ihrem heiligen Rochus, sondern zu ihrem heiligen Wein. Und es wird von einem Bischof erzählt, der gegen

Übermafs und Völlerei eine geharnischte Predigt hielt. Folgendermafsen schlofs er:

„Ihr überzeugt euch also hieraus, andächtige, zu Reue und Bufse schon begnadete Zuhörer, dafs derjenige die gröfste Sünde begehe, welcher die herrliche Gabe Gottes solcherweise mifsbraucht. Der Mifsbrauch aber schliefst den Gebrauch nicht aus ... und wer bei dem Genufs von vier Mafs, ja von fünfen oder sechsen, noch dergestalt sich selbst gleich bleibt, dafs er seinem Nebenmenschen liebevoll unter die Arme greifen mag, dem Hauswesen vorstehen kann, ... der geniefse sein bescheiden Teil, und nehme es mit Dank dahin. Er hüte sich aber, ohne besondere Prüfung weiter zu gehen, weil hier gewöhnlich dem schwachen Menschen ein Ziel gesetzt ward. Denn der Fall ist äufserst selten, dafs der grundgütige Gott jemanden die besondere Gnade verleiht, acht Mafs trinken zu dürfen, wie er mich, seinen Knecht, gewürdigt hat ..."

So bei Goethe, B. XLIII, am 270. bis 271. Vers.

Blüchers Rheinübergang bei Caub. Panorama von H. Ungewitter und G. Wendling.

Die Kunstzugehörigkeit der Panorama-Malerei ist des öfteren bestritten worden, und könnte man wohl Trübners geistreiche Definition der Begriffe Kunst und Kunststück, wie sie in einem Hefte dieser Zeitschrift gegeben worden ist, auch auf sie anwenden, die in der That mit allen Mitteln danach strebt, nicht allein „der Natur nahe zu kommen", sondern die Täuschung hervorzurufen, „als handle es sich um die Natur selbst".

Sei dem wie es wolle; jedenfalls hat dieser Kunstzweig sein Lebensrecht erwiesen, gehört der Gedanke des Rundgemäldes mit plastischem Vorbau unter Aufstellung des Beschauers in der Mitte desselben doch schon dem 18. Jahrhundert an, während er allerdings seine gröfsten Triumphe in unserem realistischen Zeitalter feiert, und haben sich doch auch ganz bedeutende Künstler mit Eifer und grofsem künstlerischem Erfolg an die Herstellung derartiger Gemälde begeben; denn darauf kommt es schliefslich an, wie das Ding gemacht wird, und wer es macht.

Auch kann man wohl den Eindruck haben, dafs damit vom Maler etwas ausgesprochen wird, was er mit einem noch so grofsen Staffeleibilde nicht sagen konnte; das Staffeleibild hat vier Grenzen, das Rundgemälde hat, wenn man so will, deren keine und somit ist es noch immer die beste Form zur Darstellung vielesumfassender Landschaften („Pergamon", „Kreuzigung"), ausgedehnter Städtebilder („Rom", „Konstantinopel") und vor allem kriegerischer Vorgänge, welche grofse Massendarstellungen erfordern („Beresina", „Champigny").

„So hat das also ausgesehen!" sagt der Beschauer wohl meistens, wenn er einen derartigen Riesenbau mit seiner Riesenleinwand verläfst; in der That ist die belehrende Wirkung besonders auf breitere Volksschichten eine offenkundige Eigenschaft dieser Kunst und giebt es kaum Mittel, denselben das Bild eines hervorragenden geschichtlichen Ereignisses zum Beispiel stärker einzuprägen.

Dieser besonderen Aufgabe gerecht zu werden, helfen ihr heutzutage in nicht geringem Mafse einzelne charakteristische Errungenschaften unserer modernen Malerei. Ich meine die feinere

Beobachtung von Lichtwirkungen und die untheatralische, naturalistische Auffassung in Sachen auch der heutigen „Historien-“, besonders der Soldaten- und Kriegs-Malerei.

Diesen Voraussetzungen moderner Landschafts- und Historienmalerei wird neuerdings in sehr interessanter Weise ein Panorama gerecht, welches zudem auch als Gegenstand uns Rheinländer wohl stark anzuziehen im stande ist.

Es ist dies „Blüchers Übergang über den Rhein bei Caub, Neujahr 1814“, welches Ereignis die Maler Gustav Wendling und Hugo Ungewitter in ihrem für die Ausstellung 1902 zu Düsseldorf bestimmten Rundgemälde zur Darstellung bringen.

Es sind sehr verschiedene Künstlercharaktere, die sich da zu gemeinsamer Arbeit gefunden haben.

Gustav Wendling aus Helmstedt, ein Schüler Eugen Dückers, ist den Kennern durch seine feinabgetönte Marinen vom Hamburger Hafen, aus Ostfriesland, von der Emdener Küste und aus Holland wohl vertraut; auch seine Interieurs haben neuerdings Aufmerksamkeit erregt („Rheinlande“, Februarheft 1901); jedenfalls ist es reizvoll zu sehen, wie die grofse Kunst dieses vortrefflichen Malers in Wiedergabe gebrochenen und gedämpften Lichtes ihre Anwendung findet auf die winterliche Rheinlandschaft in der Stimmung eines dämmerigen Morgens.

Noch besonders kommt dem Künstler bei diesem Unternehmen zu gute, dafs er in der Panorama-Malerei kein Neuling ist. Die berühmten Rundgemälde der Schlachten von „Atlanta“ und von „Chattanooga“ (Erstürmung des Lookout Mountain) entstammen als Landschaft zum grofsen Teile seinem Pinsel, und ist ja gerade diese seiner Zeit ihrer Modernität wegen sehr bekannt geworden, setzte sie doch vor die erstaunten Augen der Amerikaner blaue Schatten statt der altgewohnten braunen.

Peter Janssens Schüler Hugo Ungewitter aus Waldeck, dessen besonderer Freude am Pferde in der Bewegung schon manche vorzügliche Arbeit zu verdanken ist, wie die seiner Zeit bedeutendes Aufsehen erregende „Halberstädter Kürassiere bei Mars-la-Tour“ und Anderes („Rheinlande“, Juliheft 1901), fand an diesem Panorama einmal so recht Gelegenheit, seine leidenschaftliche Vorliebe für starkbewegtes buntes Leben und eine nicht gewöhnliche Schaffenskraft zu bethätigen. Auffallen wird bei dieser Arbeit besonders die Kunst, ganz ohne Schlagschatten und Schlaglichter plastische Wirkung zu erzielen, aber mehr wohl noch die moderne Auffassung der Bewegung des Pferdes, wie sie — es sei dies stark betont — nicht aus Studium photographischer Momentaufnahmen hervorgeht, sondern die Errungenschaft eines stark zusehenden und zupackenden Anschauungsvermögens ist.

Nicht allein durch sein Schaffensgebiet ergänzt sich dies noch junge Künstlerpaar — schon als Temperamente verkörpern dieselben die beiden zum guten Gelingen eines solchen Werkes nötigen entgegengesetzten Prinzipien.

Bringt der Landschafter Wendling ein reiches Mafs von Ruhe, Besonnenheit und Übersicht mit, was ihn von Freundesseite oft die Neckerei hören läfst, „er gucke seine Bilder fertig“, so besitzt sein Kamerad den feurigen Drang fortgesetzter Bethätigung, welchem allerdings eine von Sport aller Art gestählte körperliche Leistungsfähigkeit zur Seite steht; denn es ist in der That eine nicht geringe Arbeit, welche die Maler da vor sich haben, und der grofse Ernst, die eingehende Gewissenhaftigkeit derselben hat auf sie nur vergrösernd gewirkt.

Man braucht nur zu bedenken, dafs, ganz abgesehen von Hunderten von grofsen und kleinen Studien, dies Bild mindestens viermal gezeichnet und gemalt wurde. Da liegt die grofse Rolle der ersten Kohlenskizze vor, wie sie schon 1898 in der ersten Sitzung des Ausstellungsausschusses vorgelegt wurde, des weiteren das Rundbild selbst, gleichfalls in Kohle, als kleines Modell mit peinlicher Genauigkeit ausgeführt. Hiernach übertrug ein Skioptikon die Zeichnung stückweise, im richtigen Mafsstabe vergrösert, auf die mit Quadrierung versehene Leinwand, und wurde das Scheinbild mit Kohle nachgezeichnet. Der eigentlichen Ausmalung diente ein zweites, ebenso sorgfältig in Farben durchgeführtes Modell zur Grundlage; der Beginn dieser letzteren Arbeit fiel erst auf Juni 1901 — und soll sie mehr als eine mechanische bezeichnet werden können. Von Kollegen liefsen sich die Künstler zudem nur bei den Vorarbeiten und dies in nicht ausgedehntem Mafse unterstützen.

Überhaupt dürfte es für den Laien von Interesse sein, einmal in die eigentümliche Werkstatt eines solchen Unternehmens zu schauen, gerade da es sich im Stadium der Unfertigkeit befindet.

Der erste Eindruck ist auf jeden Fall der des Riesenmäfsigen und der des Seltsamen, sowie man das Panorama-Gebäude betritt. Noch kann man zu Füfsen der 15 Meter hohen, 125 Meter breiten Malfläche, wo sich später der Aufbau erheben wird, zu ebener Erde spazieren gehen.

Diese aus 8 Meter breiten Stücken ohne sichtbare Naht zusammengesetzte Leinwand wurde mit einer offenen Naht nach Erweiterung des Eingangs in das Gebäude gebracht, aufgerollt, an einem Ringe befestigt, zu Ende genäht, durch Nässe geglättet und bietet nun eine faltenlose Fläche dar. Grofse Schnelligkeit, wenn nicht Geistesgegenwart erfordert die Grundierung, an welcher nicht weniger als fünfundzwanzig Arbeiter zugleich beschäftigt waren.

Noch sieht man die 250 schweren Steine am unteren Ende dieser mächtigen Leinwand, bestimmt, dieselbe straff zu ziehen, und doch erreicht diese Belastung ihren Zweck nie ganz und mufs die ungefähr in der Mitte der Leinwand rundlaufende Bauschung von den Malern berücksichtigt werden, sollen nicht optische Verkürzungen eintreten.

Noch stolpert man über mit Weichen versehene rundgehende Bahngeleise und thut gut, zur Seite zu springen, wenn das Warnungssignal ertönt, und eines der drei Riesenmalgerüste, unbekleideten römischen Belagerungstürmen vergleichbar, auf seinen Rädern die Leinwand entlang weiter geschoben wird, bis eine Stimme von hoch unter der Decke — einer fingergrofsen weifsen Figur, einem der Künstler im Malkittel gehörend — ein Halt ruft. Der Höhe dieses Baues entspricht ein Durchmesser von 42 Meter, und die starke Mittelsäule, an deren Fufs sich die für den Beschauer bestimmte $7^1/_2$ Meter hohe Plattform mit Treppenaufgang anlehnt, und welche Träger eines verwirrenden Systems von Kuppeldachstützen ist, erhöht diesen Eindruck des Grotesken.

Geradezu verblüffend oder sagen wir scherzhaft ist der Umfang der Farbentuben, besser Farbenkessel, dutzendweise in langen Reihen einen Tisch belastend, welche eher für einen Gargantua bestimmten Konservenbüchsen gleichen, und deren Inhalt wie mit grofsen Löffeln auf Paletten geschöpft wird, auf deren Fläche man bequem zwei Kinder zugleich wickeln kann.

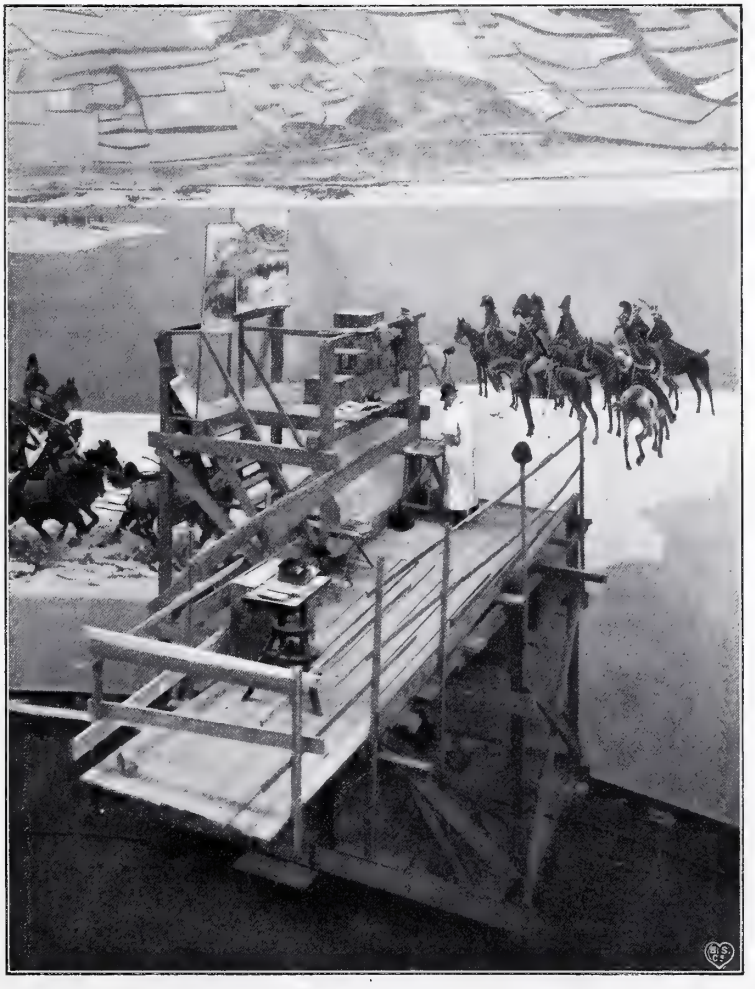
1500 Pfund sind allein für Weifs gebraucht worden — und sei hier eingefügt, dafs dies Panorama mit den gewöhnlich gebrauchten Ölfarben gemalt ist, doch wird dasselbe nur in einzelnen Teilen gefirnifst.

Übermäfsig wohnlich kann diese Werkstatt freilich nicht genannt werden, besonders nicht in den kalten Wintertagen, da an Heizung nicht zu denken ist, und erinnerten die tief in Pelz, Pelzmützen und dicken Baumwollhandschuhen steckenden Gestalten der Maler dann eher an Gefährten des unsterblichen Nansen, wozu aufser dem gemalten Winterhintergrund auch zeitweise sehr natürliches, durch undichtes Oberlichtfenster herabstäubendes Schneegeriesel beitrug; jedoch ist für die Arbeiter und Handwerker eine Hütte, man könnte sagen Baude vorgesehen, wo sie kochen und sich wärmen können, während Herr Edel, Faktotum und Cerberus zugleich, sich mehr am zugigen Eingange aufhalten mufs, als ihm wohl lieb ist, da geladene und auch ungeladene Besucher fortgesetzt die Klingel ziehen.

Nach Aussage dieses sehr tüchtigen und unentbehrlichen Mannes übrigens „wird das Panorama gut".

Einen fröhlichen Ton brachte auch zeitweise das Gezwitscher aus einem sehr grofsen, gut besetzten Vogelbauer, welche Musik die „eintönige" Arbeit unterbrechen sollte, da, wie einer der Künstler bemerkte, eine permanente Belebung des Betriebs durch eine Zigeuner- oder Ungarn-Kapelle den Aktionären doch wohl zu teuer werden würde, sowie das Gekläff mehrerer zum Teil wohldressierter Hunde, deren Gestalten übrigens auf dem Bilde selbst verewigt sein werden.

Malerische Winkel enthält dies Atelier denn auch zur Genüge, und tragen nicht wenig dazu zahlreiche Kostümstücke bei, wie sie von einzelnen Regimentern, Museen, der reichen Garderobe des Malkastens, sowie der des Herrn Professor Hünten zur Verfügung gestellt wurden; da sind auch die Studien aufgestapelt, sowie Werke und „Kupfer" aus der darzustellenden Zeit und die einzelnen Teile der Modellpanoramen; das überraschendste aber ist wohl der Anblick zweier



nicht kleiner Wagen, einer Postkutsche aus St. Goarshausen, sowie eines pompösen alten Familienreisewagens, welcher, im Besitze des alten rheinischen Grafengeschlechtes derer von Spee, seiner Zeit bis u. A. nach Wien gefahren sein soll, doch hat derselbe damals kaum soviel Aufsehen erregt als an dem Tage, da er aus dem Dunkel und der Vergessenheit seiner Remise heraus durch das moderne Düsseldorf gerollt wurde, begleitet von Hunderten von „Radschlägern", bis er — gleichfalls durch einen Mauerdurchbruch, wie das trojanische Pferd — im Innern des Panoramas verschwand. Hier wird er und die kleinere Kutsche, sowie ein Marketenderplanwagen als Teil des „plastischen Vordergrundes" wirken, den Eindruck einer sehr malerischen Ansammlung von Wagen und Karren aller Art zu erhöhen.

Strapazen, Mühen und Sorgen hängen auch mit einem solchen Unternehmen eng zusammen, doch sorgt, wie man sieht, mancherlei für gute Stimmung und Poesie.

Man braucht die Künstler nur erzählen hören; den einen, wie er ausfuhr, gleichfalls nach einer alten Postkutsche zu fahnden, in der — natürlich — kein Geringerer als Napoleon von Rufsland zurückgekehrt sein soll; nach langer Irrfahrt durch ein Schlofs, eine Brauerei bis zu einem Stellmacher fand sie sich denn auch in einem Städtchen an der Erft, aber leider eher jenen kleinen Kutschen vergleichbar, wie sie wohl in Affentheatern verwendet werden.

Und dann die Winterstudientage in Caub — die sich jeden frühen Morgen wiederholende Überfahrt über den schollentreibenden Rhein — Washington überboten — zum „Atelier", einer Holzbude auf der linken Seite, dem Standpunkte des Beschauers im Panorama; des weiteren die schönen Saujagden in den verschneiten Thälern (aber ohne Gewehr), sowie die vielen fröhlichen Stunden unter der freundlichen Bevölkerung des hübschen Städtchens, welche sehr wohl begriffen hat, wieviel Ruhm und neue Ehre auch ihrer Heimat durch dies Panorama erwächst.

Die Studien, an Ort und Stelle gemalt, bildeten keinen kleinen Reiz der Arbeit, doch mufste dieselbe in dieser Beziehung vielfach mit Phantasie ergänzt werden, war doch das alte Caub von 1813 zu rekonstruieren, ja sogar die Spuren eines ziemlich beträchtlichen, nach 1814 niedergegangenen Bergsturzes zu verwischen.

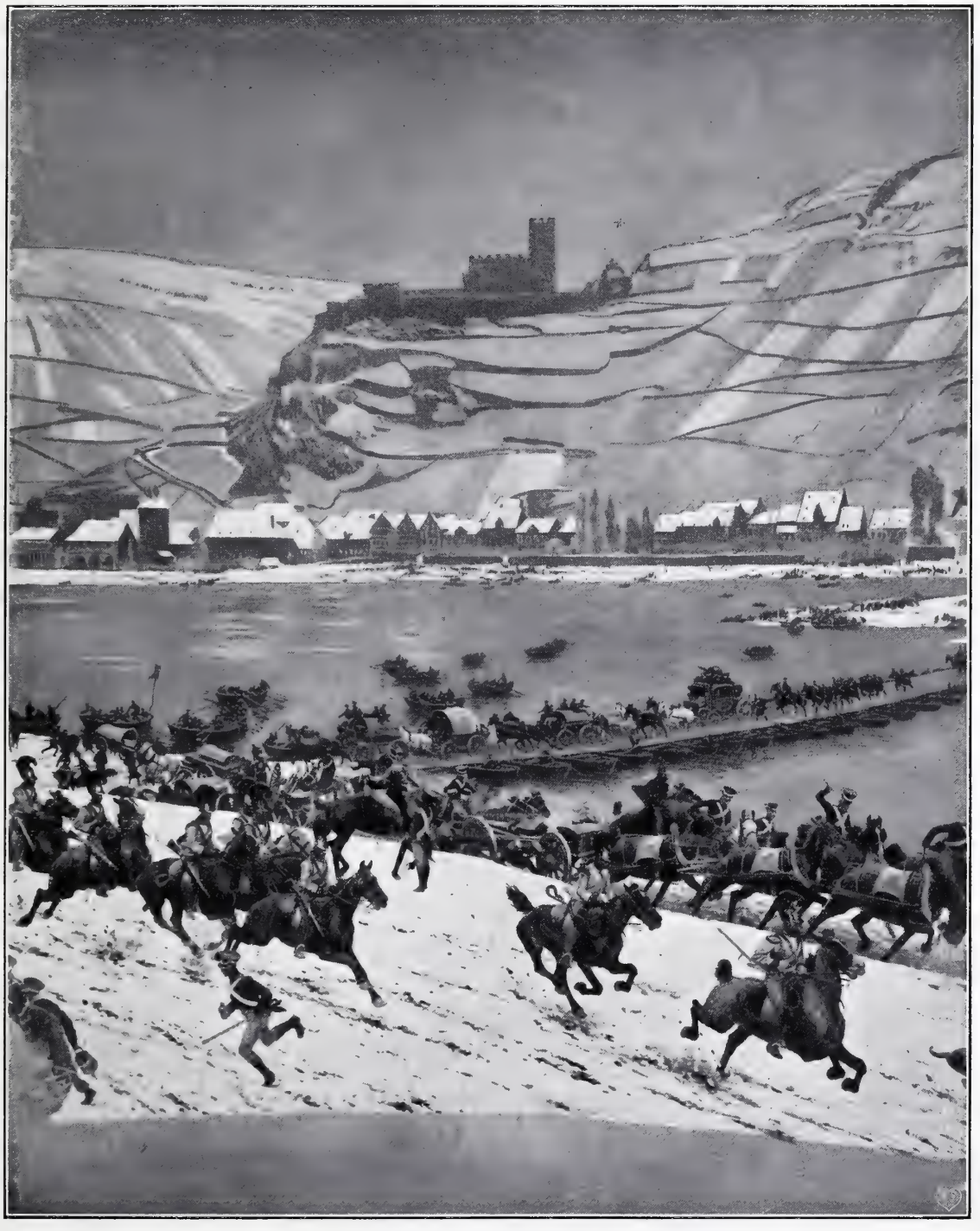
In der „Engelsburg" gegenüber Caub fanden die Künstler auch noch eine prächtige Grofsmutter vor, welche Blüchers Übergang als Kind mit angesehen hatte, vor allem aber eine Art Jahrbuch eines Grofsvaters — allwo es unter anderm heifst:

„1812 — ein schlechtes Weinjahr — — — — 1813 — ein schlechtes Weinjahr —. Am 1. Januar des Jahres 1814 ging der Feldmarschall Blücher mit der schlesischen und russischen Armee auf einer wachstuchenen Brücke über den Rhein. Wer kann sie alle zählen, die Menschen — Pferde — Wagen, die herüber gekommen sind — — —".

Und des weiteren erzählen diese köstlichen Aufzeichnungen, welche den Vorgang lebendiger machen, als das dickleibigste Geschichtswerk, alle Rebstöcke wären weitringsum ausgerissen worden, um die Hunderte von Lagerfeuern zu speisen — dauerte der Übergang doch 5 Tage —, und nachts seien die ersten Boote übergesetzt, mit Hurra und Schiefsen trotz Verbots des Feldmarschalls. —

Auch wurde den Künstlern eine sehr sonderbare Reliquie gezeigt, eine grofse Kiste mit leeren Eierschalen; und zwar soll deren Inhalt Blücher und seinem Stab zu einem Eierpunsch gedient haben! —

Etwas von diesem Geiste des Selbsterlebten des alten Buchs ist dem Gemälde entschieden anzusehen; die schlesische Landwehr jubelt Vater „Vorwärts" zu, die 1. Kürassiere mit den gewaltigen Raupenhelmen, die gelben schlesischen Husaren, die struppigen Kosaken tummeln ihre



Gäule, als wäre das gestern so zu erleben gewesen, — vom Marschall, den Generalen Gneisenau, Hühnerbein, dem Kosakenhetmann Platow abwärts bis zum bescheidensten bürgerlichen Beschauer und kleinsten Trofsknecht leben sie sich malerisch aus in der graublauen Dämmerstimmung des noch sonnenlosen Morgens — nur ganz wenig flimmert es am nebligen Osthimmel über den dunstigen Bergen.

Wenn erst einmal der Riesenleinwandschirm so unter der Decke aufgehangen ist, dafs er das Oberlicht wirkungsvoll verteilt, wenn Meisterhand den verschneiten Vordergrund geformt, die kahlen Bäume und Büsche des Bergabhanges gepflanzt hat, dann wird für eine grofse künstlerische Arbeit auch der künstlerische Erfolg da sein, und das Werk wird ein weiteres Zeugnis ablegen für das Können, die Tüchtigkeit, die überraschende Schaffenslust und frische Modernität der jüngeren Düsseldorfer Malergeneration.

Hans Lücke.

Ein Glücklicher.

Skizze von Heinrich Hansjakob.

Ich habe einen Freund, einen Engländer, der mit allem gesegnet ist, was es an irdischen, leiblichen und geistigen Vorzügen geben kann. Er ist jung, schön, gesund, reich und in hohem Grade gebildet. Er spricht fünf lebende Sprachen, liest die alten Klassiker im Urtext, hat alle Weltteile bereist, besitzt die kostbarsten Kunstwerke und nennt eine reizende Frau und liebliche Kinder sein eigen. Es fehlt ihm nur eins, die Zufriedenheit und die Ruhe der Seele.

Schwermütig, melancholisch und weltschmerzlich verbringt er seine Tage und meint, es gäbe nichts Jammervolleres auf Erden, denn ein Mensch zu sein. Er beneidet alle, die den Glauben haben an ein besseres Dasein in einer andern Welt. Er hat diesen Glauben einmal gehabt in seiner frühen Jugendzeit, aber längst und, wie er meint, für immer verloren.

Er beneidet, wie gesagt, alle jene, die diesen Glauben besitzen und begleitet seine fromme Frau, um ihr eine Freude zu machen, allsonntäglich zur Kirche und zur heiligen Messe. Während sie aber in christlicher Art in ihrem Gebetbuch andächtig ist, liest er, neben ihr stehend, Seneka oder Homer.

Ich habe ihn schon oft einen Teufel genannt und seinen Unglauben zu bekämpfen gesucht. Er ist aber geistig so gewandt, dafs man ihm mit Vernunftgründen nicht leicht beikommen kann. Und dann ist ja schliefslich das Glauben oder Nicht-Glauben keine Sache des Verstandes, sondern des Herzens, d. i. des guten Willens und der Gnade.

Was aber meines Freundes Weltschmerzlichkeit und seine Melancholie betrifft, so kann ich ihn um so weniger heilen, als ich selber mit dieser Krankheit behaftet bin und mich nicht davon zu befreien vermag.

Ich kann dem reichen Mann nur oft sagen, dafs ich in seiner Lage wohl weniger gedrückter Stimmung wäre als er, der die Einkünfte eines Millionärs sein eigen nenne und darum ein durchaus freier und unabhängiger Mann sei.

Je unglücklicher und ruheloser er sich aber in stillen, einsamen Stunden fühlt, um so mehr sucht er Menschen zu finden, die glücklich oder wenigstens zufrieden sind. In den Regionen der Gesellschaft aber, in denen er verkehrt, findet er die Gesuchten nicht.

Ich schlug ihm deshalb eines Abends im Februar 1901 — er kam zu dieser Zeit fast jeden Abend zu mir — vor, ihn an einen Ort zu führen, wo er sicher zufriedene Menschen fände, vielleicht sogar einen — Glücklichen. Freudig ging er darauf ein, und ich bestellte ihn für den anderen Morgen um 9 Uhr an den Bahnhof. Dieser Morgen war der des 16. Februar und ein Wintermorgen, wie er im Buche steht: Der Himmel klar und kalt, die Erde mit Schnee bedeckt, der unter Schritt und Tritt ächzte, als verbäte er es sich, dafs man in Tagen seiner Herrschaft auf ihm herumtrete und das Weifs seiner Unschuld beschmutze.

Mein Freund kam mit schottischen Decken und russischen Pelzen angefahren; denn um in das Land der Zufriedenen zu kommen, mufsten wir uns für eine Schlittenfahrt vorbereiten. Zufriedene Leute wohnen nicht an Eisenbahnstationen; man mufs sie in gröfserer Einsamkeit und Entfernung vom Weltverkehr aufsuchen.

In Offenburg angekommen, wo die Kinzigthal-Bahn uns aufnehmen sollte, empfing uns der

in Freiburg so heitere Himmel mit einem riesigen Schneefall.

Das ganze Thal war unsichtbar vor lauter Schnee, der, die Luft verfinsternd, vom Himmel fiel. Nicht einmal das liebe Hasle, meine Vaterstadt, und seinen silbernen Kirchturm sah ich; ein lebendiger Schneemantel umhüllte beide.

Wir fuhren vorbei; denn auch in Hasle darf man die Glücklichen nicht suchen, höchstens unter den dermaligen Insassen des Kinderhimmels. Mein Freund suchte aber einen grofsen, erwachsenen Menschen, der sich für glücklich hält, und diese Sorte ist schwer zu finden.

Augenblicks- und Stunden-Glückliche giebt's zwar in Hasle mehr als irgendwo, weil hier durchschnittlich lustige und durstige Leute wohnen. Aber dieses Genre hat oft Katzenjammer, und dann ist das Glück dahin.

Wir zwei, die heute über Schnee und durch ein Schneemeer hindurchfuhren, wir suchten einen Glücklichen von Stand und Profession; darum zogen wir auch an Hasle vorüber.

Acht Minuten später setzte uns der Dampfwagen in Husen ab, wo wir zu unserem Schreck erfuhren, dafs der Zug ins obere Kinzigthal schon fort sei. Es war ihm zu lange gegangen, bis unser Zug sich von Offenburg her durch den Schnee durchgekeucht hatte, und er war, ohne auf uns zu warten, abgefahren. Die Württemberger sind die Herren dieser Linie, und sie hatten gefürchtet, zu spät in die Residenz aller Schwaben, Stuttgart, zu kommen, darum waren sie abgedampft.

Eine Stunde mufsten wir warten, bis ein „gewöhnlicher Zug" die zwei Forschungs- und Entdeckungsreisenden weiter spedierte.

Im kleinen Wartesaal, der von Steinkohlenwärme strotzte, trafen wir ein junges Mädchen in der Tracht der Hanauerinnen. Es safs, still vor sich hinbrütend, auf einer Bank, und über seinem nicht schönen Gesicht lag etwas wie Melancholie.

Ich fing ein Gespräch an mit ihm und erfuhr: Es ist im Dienste bei dem Maler Liebich im nahen Dorfe Gutach und bei einer Hochzeit in seiner Heimat gewesen. Es war so schön bei dieser Hochzeit, und das Heimweh und die Erinnerung an die eben verlebten schönen Stunden haben auf das Gesicht des Mädchens den melancholischen Zug gezeichnet.

Die junge Hanauerin war einige Stunden glücklich, um sich hintendrein um so unglücklicher zu fühlen. Dazu plagte sie, wie mir schien, auch die Liebe, die Göttin alles Unheils.

So konnte ich das Maidle meinem Freund nicht als Muster von Glück präsentieren.

Wir fuhren nach langem, bangem Warten weiter gen Wolfe, der Haupt- und Residenzstadt im oberen Kinzigthal. In zwanzig Minuten ist sie erreicht, in tiefen Schnee zwischen weifsen Bergen eingebettet.

Am Bahnhof steht der Schlitten der Salmenwirtin und bringt uns hinauf ins Städtle. Gleich bei der Einfahrt tönt mir ein vielstimmiges Freudengeschrei nach. Es kommt aus dem Wirtshaus zur Krone, wo an den geöffneten Fenstern eine Schar junger Bürger von Hasle stehen. Die haben mich im Vorbeifahren erkannt und schreien ihrem Landsmann, den sie heute überall eher vermutet hätten als in dem Schneemeer zu Wolfe — kräftig nach.

Vor dem Salmen, wo wir Mittag machen wollten, abgestiegen, schritt ich hinab zu den lustigen Haslachern. Ihrem Freudengeschrei nach glaubte ich, sie wären trotz des Schneewetters trunken von Glück. Als ich aber erfahren, dafs sie hier bei Amt gewesen seien als Gläubiger eines verganteten Schuldners, merkte ich, dafs ihr Humor nur galgenartig sei.

Zu meinem Hôtel zurückgekehrt und in dasselbe eingetreten, treffe ich die junge, sonst so lebensfrohe Wirtin in tiefster Trauer. Ihr Mann ist vor kurzem gestorben, und sie zählt darum heute zu den Unglücklichen erster Klasse.

Während wir afsen, fiel der Schnee ununterbrochen und in dichtester Fülle vom Himmel, so dafs ich aus Gesundheitsrücksichten mich fürchtete, im offenen Schlitten den Weg nach dem Schwarzenbruch, einer über zwei Stunden entfernten Bergmulde, mitzumachen. Ich schlug meinem Begleiter vor, allein zu fahren. Der Moosbur im Schwarzenbruch, mein Freund, durch Extraboten mit Telegramm von unserem Kommen unterrichtet, würde ihn auch ohne mich gut aufnehmen.

Doch der englische Forscher, die Salmenwirtin und der Arzt Moser, der mit uns gespeist hatte, bestürmten mich, ja nicht zurückzubleiben. Zu dem eigenen Pelzmantel und dem englischen Decken-Park gab die Wirtin noch weitere schützende Hüllen und vorab ein Paar Pelzstiefel.

Eingepackt wie ein Eskimo bestieg ich um ein Uhr den Schlitten, und fort ging's in den

Schnee und ins Wolfthal hinein. Die Schneefinsternis war so stark, dafs die am Weg liegenden Häuser nur in Umrissen zu sehen waren und man, was ich nie erlebt, das leise Rauschen der fallenden Flocken hörte, so dicht gingen sie nebeneinander und durcheinander vom Himmel nieder.

Eine gute Stunde hinter Wolfe, droben bei der „Walk", liefs ich halten und rief der lustigen Hirschwirtin, dem Kutscher einen guten Schoppen herauszubringen. Ich wollte den Rosselenker bei dem Unwetter in guter Laune erhalten.

Die Wirtin, eine alte Bekannte, ist heute auch nicht wie sonst; ihr Mann ist krank und das Glück drum auch nicht daheim im Hirschen an der Walk im Wolfthal.

Da naht aus dem Schneemeer eine Gestalt, ein förmlicher Schneemann. Es ist der greise Strafsenwart. Wir kennen uns aus den Tagen des „Abendläutens". Ich lasse auch ihm einen Schoppen geben und frage ihn, wie es gehe bei dem Wetter. „Guat, Gottlob", lautet seine Antwort, „i bi g'sund, und den Bahnschlitte seh' i liaber uf d'r Strofs als d' Sunne im Juli!"

Man sieht, wir nähern uns dem Lande der Glücklichen. Sein Vorbote ist ein zufriedener Strafsenwart. Dieser hat den ausgesprochensten Apostelkopf, und seine Rede steht ihm darum doppelt gut an.

Weiter geht's durch Schneeberge; denn was der Bahnschlitten am Morgen weggeschafft, ist längst reichlich wieder ersetzt, und der Apostel-Strafsenwart selbst hatte seinen obigen Worten noch beigefügt: „Jetzt schneit's, dafs ou d'r Bahnschlitte nimme hilft, und do hot der Strofsewart nichts zu thua, als zuschoue, wia's schneie ka".

Immer enger wird das Thal, man sieht die Tannenbäume am Waldrand, glaubt sie aber ächzen zu hören unter der schweren, weifsen Last. Da und dort ist auch schon eine alte Tanne der Last zum Opfer gefallen; sie liegt entwurzelt am Waldrand im weichen Leichentuch.

Da, wo zur Sommerszeit das „Dohlenbächle" herabspringt in den Wolfbach, müssen wir bergauf dem Schwarzenbruch zu. Jetzt erst wurde die Not grofs. Einmal stand ein Holzschlitten, den Fuhrleute aus Wolfe mit Holz beluden, mitten im Weg, und wir mufsten lange warten, bis sie unserm Gefährte Platz zum Passieren machen konnten. Dann aber lag auf dem schmalen Bergweg eine solche Menge ungebahnten Schnees, dafs unsere guten Pferde eben so tief im Schnee steckten, als ihre Füfse lang waren. Sie kamen nur mühsam fort und oft blieben sie, satt der ewigen Hindernisse, stehen.

Aussteigen konnten wir nicht, weil wir noch weniger fortgekommen wären als die Pferde, und umkehren auch nicht, weil auf der einen Seite des schmalen Pfades ein Abgrund sich aufthat, und auf der anderen eine Bergwand hinzog.

Vor drei Jahren war ich in der Sommerszeit da heraufgefahren an einem Sonntag-Nachmittag. Welch ein Unterschied gegen heute!

Damals jubelten die Vögel von einer Thalwand zur anderen, leuchteten die Blumen aus den Wiesengründen und jauchzten die Hirtenknaben von den Höhen herab. Und heute! Alles tot, alles in ein Leichentuch eingehüllt, selbst die Mühle des „Hanselesburen", die in der Tiefe steht, ist mit Schnee förmlich vermauert und gepanzert und ihre Wasser stehen still.

Wir liefsen den braven Tieren, die uns durch das Thal des Todes hinaufzogen, Zeit zum Ausschnaufen, und nach und nach stampften sie mit uns hinauf in die Mulde, in welcher der Mooshof gelegen ist. Doch diese Mulde war heute so voll von Schnee, dafs sie den grofsen Hof des Moosburen fast zudeckte und wir beinahe auf dem riesigen Strohdach, statt unter demselben gelandet wären.

Man mochte glauben, dafs auch die Menschen unter der Schneelast begraben seien; denn nirgends zeigte sich eine lebende Seele. Wir kamen von Südost her, und die Winterstube des Moosburen ist an der Nordwestseite des Hauses. So sah uns niemand kommen, und niemand glaubte mehr, dafs wir bei dem Schneewetter kämen, drum wurden auch keine Späher ausgestellt.

Die Leute waren nicht wenig überrascht, als das Glockengeläute unserer Pferde sie an die kleinen Schiebfensterchen trieb und sie uns sahen in Schnee gehüllt.

Sie kamen eilenden Schrittes uns entgegen und waren uns behilflich, den Schnee abzuschütteln und uns aus den wollenen und härenen Umhüllungen zu befreien. Zu meinem Erstaunen waren unter diesen Bewillkommnern und Helfern auch bekannte Buren aus den Thälern drunten: der alte und der junge Hermesbur aus dem Gelbach und der junge Dohlenbacher aus dem Wolfthale.

Die zwei jungen Buren sind die Schwiegersöhne des Moosburen, und alle drei waren am Morgen in ihren Kniehosen und Gamaschen herauf gestampft auf den Mooshof, um den alten Bur heimzusuchen. Er ist im Sommer von einem Kirschbaum herabgefallen und seitdem kränklich und „krüpplig“, aber aufser Gefahr und wieder lebensmutig.

An Wintertagen, wenn alle Frucht gedroschen ist, haben die Buren Zeit zu solchen Ausflügen und Besuchen. Der Heimgesuchte aber hat in der Winterszeit auch vollauf Dinge, die das Herz der Gäste erfreuen: Neue Schinken, frische Bratwürste, altes Chriesewasser und neues Haibere-(Heidelbeer)wasser.

Eben hatte die Büre all diese Dinge aufgetragen, als wir angefahren kamen und Gastgeber und Gäste freudig vom beladenen Tisch aufschreckten.

Wir setzten uns aber, in die warme Stube eingetreten, gleich wieder mit ihnen nieder; doch zu essen und zu trinken fing man trotzdem noch nicht an; denn es fehlte noch ein Gast, auf den in solchem Falle jeder Bur wartet, und dieser Gast war — unser Kutscher.

Die Schwarzwälder Buren, vielfach kleine Fürsten, übertreffen an Menschenfreundlichkeit, an Gleichheit und Brüderlichheit alle wirklichen Fürsten der Erde. Wenn ein Besuch zu ihnen kommt, im Wagen daher gefahren, so hat der Rosselenker den gleichen Anspruch auf das Gastrecht, wie der Herr, und wenn dieser noch so hoch stände. Er wird in alleweg al pari behandelt mit diesem.

Drum sprach der Moosbur: „Wir müan (müssen) no a Wile warte, bis der Knecht kommt.“ Der hatte erst die Pferde besorgt, und dann kam er und bekam seinen Platz neben dem „Engelländer“. Jetzt erst begann der Bur, der Gastgeber, den Schinken und die Bratwürste zu tranchieren und den Gästen in die Teller zu legen. Dann füllte er ein grofses Glas mit Haibere-Schnaps und liefs es, bei mir anfangend, die Runde machen von Mund zu Mund unter den Gästen, während er den letzten Schluck des ersten Rundgangs that.

Mein Freund war zu Thränen gerührt, da er sah, wie unser Knecht so viel galt als seine Herren, und diese Thränen trockneten sich nur so bald durch den Genufs, den ihm die echten Schwarzwälder Gerichte boten und die ihm ebenso neu waren, als der Umstand, dafs der Moosbur unsern Knecht al pari mit uns behandelte.

Und alle afsen und tranken und wurden fröhlich, wie die Söhne Jakobs am Fürstenmahle ihres Bruders Josef. Das Chriese- und das Haiberewasser kreiste in der Runde, und die Männer, die es tranken, spotteten des grimmen Winters, der vor den Fenstern lag.

Mein Freund aber sprach strahlenden Auges: „Das sind glückliche Leute!“ Es sollte aber noch besser kommen.

Kraft der Stärke dieser Wasser schritten wir zwei Freiburger nach einstündigem Aufenthalt wieder lebensfroh und wetterfest hinaus in das Schneemeer, um zu Thal zu fahren. Die andern Gäste schlossen sich uns an.

Der Hermesbur und die zwei jungen Buren wollten mit einem Hand- und Holzschlitten die Fahrt bergab machen. Ich riet, da es so viel schneller geht als mit Pferden und etwas Neues war, dem „Engelländer“, sich auf dem Burenschlitten zu Thal fahren zu lassen.

Er that es als mutiger Mann mit Freuden, und neben ihn setzte sich der junge Hermesbur, während der junge Dohlenbacher sich in die „Landen“ des Schlittens stellte und jauchzend als Steuermann davonfuhr.

Neben mir nahm der alte Hermesbur Platz in unserem eleganten Wolfacher Schlitten, und wir fuhren scharf hintendrein, ohne die Vorgänger zu erreichen.

Als wir unten ankamen, warteten die jungen Buren und der Freund schon auf uns. Mir aber war noch der Hirtenbube des Moosburen nachgesprungen und hatte mein Taschentuch gebracht, das ich hatte liegen lassen.

Der „Engelländer“ war entzückt über die seltene Fahrt, aber noch entzückter darüber, dafs er während derselben endlich einen ausgesprochenen Glücklichen gefunden hatte in dem jungen Hermesbur. Er habe, so erzählte er mir freudig, diesen gefragt: „Waren Sie in Ihrem Leben immer glücklich?“ und darauf die klassische Antwort erhalten: „Warum denn nicht?!“

Besser kann kein Sterblicher sein Glück bezeichnen, als wenn er dem, der ihn nach seinem Glücke fragt, mit Staunen zuruft: „Warum denn nicht?“

Der Glückliche und sein Vater schritten nun mit dem Dohlenbacher hinüber zu dessen Hof, der unfern von unserm Landungsplatz gelegen

GUSTAV KAMPMANN:
ABEND IM WALDE (Ölgemälde)

Die zwei jungen Buren sind die Schwiegersöhne des Moosburen, und alle drei waren am Morgen in ihren Kniehosen und Gamaschen herauf gestampft auf den Mooshof, um den alten Bur heimzusuchen. Er ist im Sommer von einem Kirschbaum herabgefallen und seitdem kränklich und „krüpplig“, aber aufser Gefahr und wieder lebensmutig.

An Wintertagen, wenn alle Frucht gedroschen ist, haben die Buren Zeit zu solchen Ausflügen und Besuchen. Der Heimgesuchte aber hat in der Winterszeit auch vollauf Dinge, die das Herz der Gäste erfreuen: Neue Schinken, frische Bratwürste, altes Chriesewasser und neues Haibere-(Heidelbeer)wasser.

Eben hatte die Büre all diese Dinge aufgetragen, als wir angefahren kamen und Gastgeber und Gäste freudig vom beladenen Tisch aufschreckten.

Wir setzten uns aber, in die warme Stube eingetreten, gleich wieder mit ihnen nieder; doch zu essen und zu trinken fing man trotzdem noch nicht an; denn es fehlte noch ein Gast, auf den in solchem Falle jeder Bur wartet, und dieser Gast war — unser Kutscher.

Die Schwarzwälder Buren, vielfach kleine Fürsten, übertreffen an Menschenfreundlichkeit, an Gleichheit und Brüderlichkeit alle wirklichen Fürsten der Erde. Wenn ein Besuch zu ihnen kommt, im Wagen daher gefahren, so hat der Rosselenker den gleichen Anspruch auf das Gastrecht, wie der Herr, und wenn dieser noch so hoch stände. Er wird in alleweg al pari behandelt mit diesem.

Drum sprach der Moosbur: „Wir müan (müssen) no a Wile warte, bis der Knecht kommt.“ Der hatte erst die Pferde besorgt, und dann kam er und bekam seinen Platz neben dem „Engelländer“. Jetzt erst begann der Bur, der Gastgeber, den Schinken und die Bratwürste zu tranchieren und den Gästen in die Teller zu legen. Dann füllte er ein grofses Glas mit Haibere-Schnaps und liefs es, bei mir anfangend, die Runde machen von Mund zu Mund unter den Gästen, während er den letzten Schluck des ersten Rundgangs that.

Mein Freund war zu Thränen gerührt, da er sah, wie unser Knecht so viel galt als seine Herren, und diese Thränen trockneten sich nur so bald durch den Genufs, den ihm die echten Schwarzwälder Gerichte boten und die ihm ebenso neu waren, als der Umstand, dafs der Moosbur unsern Knecht al pari mit uns behandelte.

Und alle afsen und tranken und wurden fröhlich, wie die Söhne Jakobs am Fürstenmahle ihres Bruders Josef. Das Chriese- und das Haiberewasser kreiste in der Runde, und die Männer, die es tranken, spotteten des grimmen Winters, der vor den Fenstern lag.

Mein Freund aber sprach strahlenden Auges: „Das sind glückliche Leute!“ Es sollte aber noch besser kommen.

Kraft der Stärke dieser Wasser schritten wir zwei Freiburger nach einstündigem Aufenthalt wieder lebensfroh und wetterfest hinaus in das Schneemeer, um zu Thal zu fahren. Die andern Gäste schlossen sich an.

Der Hermesbur und die zwei jungen Buren wollten mit einem Hand- und Holzschlitten die Fahrt bergab machen. Ich riet, da es so viel schneller geht als mit Pferden und etwas Neues war, dem „Engelländer“, sich auf dem Burenschlitten zu Thal fahren zu lassen.

Er that es als mutiger Mann mit Freuden, und neben ihn setzte sich der junge Hermesbur, während der junge Dohlenbacher sich in die „Landen“ des Schlittens stellte und jauchzend als Steuermann davonfuhr.

Neben mir nahm der alte Hermesbur Platz in unserem eleganten Wolfacher Schlitten, und wir fuhren scharf hintendrein, ohne die Vorgänger zu erreichen.

Als wir unten ankamen, warteten die jungen Buren und der Freund schon auf uns. Mir aber war noch der Hirtenbube des Moosburen nachgesprungen und hatte mein Taschentuch gebracht, das ich hatte liegen lassen.

Der „Engelländer“ war entzückt über die seltene Fahrt, aber noch entzückter darüber, dafs er während derselben endlich einen ausgesprochenen Glücklichen gefunden hatte in dem jungen Hermesbur. Er habe, so erzählte er mir freudig, diesen gefragt: „Waren Sie in Ihrem Leben immer glücklich?“ und darauf die klassische Antwort erhalten: „Warum denn nicht?!“

Besser kann kein Sterblicher sein Glück bezeichnen, als wenn er dem, der ihn nach seinem Glücke fragt, mit Staunen zuruft: „Warum denn nicht?“

Der Glückliche und sein Vater schritten nun mit dem Dohlenbacher hinüber zu dessen Hof, der unfern von unserm Landungsplatz gelegen

GUSTAV KAMPMANN:
ABEND IM WALDE (Ölgemälde)

ist. Sie wollen sich noch einen Kaffee machen lassen, ehe sie thalab stampfen dem Gelbach zu.

Mein Freund wäre gern mitgegangen, um noch länger beim ersten Glücklichen zu sein, dem er im Leben begegnet — allein uns rief, wenn wir heute noch heimkommen wollten, die Bahnzeit mit Macht von dannen.

Um zehn Uhr des Abends waren wir wieder in Freiburg und der Freund überglücklich, den heutigen Tag erlebt zu haben.

Bald darauf schied er von Freiburg und zog nach Paris, wo er sich, trotzdem alle Vergnügungen und Genüsse des Babels an der Seine ihm zur Verfügung stehen, wieder unbehaglicher fühlt denn je.

So oft er schreibt und seinen Weltschmerz klagt, fragt er nach den Mannen auf dem Schwarzenbruch und nach dem Glücklichen im Gelbach. Und er will wieder kommen und sie alle wieder sehen.

Emil Hünten †.

Während die stille Kunst- und Gartenstadt Düsseldorf zum Mittelpunkt des rheinisch-westfälischen Industriebezirks wird, während die bevorstehende grofse Ausstellung schon beginnt, den Lärm der modernen Welt nach Düsseldorf zu ziehen, scheidet sacht einer nach dem andern der Männer aus dem Leben, die dem künstlerischen Geist des alten Düsseldorf ihr Gepräge gaben. Es ist, als könnten sie es nicht ertragen, ihr altes liebes Düsseldorf als Tummelplatz der jungen Welt zu sehen. Mit Theodor Schütz begann eine lange Verlustliste, auf der Emil Hüntens Name am deutlichsten geschrieben steht.

Emil Hünten, der Maler der deutschen Siege, war merkwürdigerweise in Paris geboren und erzogen. Aber vielleicht liegt gerade da der Keim seiner künstlerischen Neigung zum Kriegsleben. Der blendende Ruhm Horace Vernets, dessen Korrektur der junge Schüler der école des beaux arts zeitweise genofs, mag bestimmend für ihn gewesen sein. Für seine spätere Entwickelung kam er in eine für ihn günstige Zeit. Sein erstes Bild war noch ein „Kürrassierangriff zur Zeit Friedrichs des Grofsen". Aber dann gaben ihm die deutschen Feldzüge eine so reiche Fülle der selbstgeschauten und erlebten Kriegsbilder, dafs er auf die Historie verzichten konnte. Die glänzende Reihe seiner Schilderungen ist bekannt. Aber gerade, wer seine Bilder kennt, wird überrascht sein von den Studien, die wir in diesem Heft abbilden. Leider konnten wir den Lichtensteiner Husaren (Seite 9), den er schon im Jahre 1864 malte, nicht farbig bringen. Er ist mit einer köstlichen Frische und einem künstlerischen Feingefühl dahingesetzt, die damals so unerhört waren wie sie noch heute unübertrefflich scheinen und ein leises Bedauern nicht verwinden lassen, dafs ein so feiner Maler zu Aufträgen gedrängt wurde, die seinem Patriotismus zwar entgegenkamen, aber seinem Künstlersinn Gewalt anthaten. S.

E. Hünten Studie.

Theaterbezirke am Rhein vor hundert Jahren.

Von Dr. Alfons Fritz.

Bekanntlich haben sich verschiedene Städte Oberschlesiens zu einem Theaterbezirk zusammengeschlossen, d. h. gemeinsam einem Unternehmer die Leitung ihrer Bühnen übertragen; nach vorher festgelegtem Plane spielt seine Gesellschaft abwechselnd in den einzelnen Orten einen Teil des Jahres hindurch. Weil auf diese Weise die finanzielle Leistungsfähigkeit einer Theaterdirektion und damit auch ihre künstlerische in höherem Grade gewährleistet wird, als wenn jede Kleinstadt ihr besonderes Theater zu halten versuchen wollte, haben die Zeitungen derartige Unternehmen, die übrigens auch in anderen Gegenden Deutschlands z. B. Pommern geplant werden, mit Freuden begrüfst, aber nirgendwo begegnete man der so nahe liegenden Reminiszenz, dafs die ehemals zum Napoleonischen Weltreiche gehörenden deutschen Länder am linken Rheinufer mit den übrigen französischen Provinzen diese Einrichtung schon vor hundert Jahren gehabt und erprobt haben. Wenn überhaupt davon genauere Nachrichten jemals zu den deutschen Bruderstämmen gedrungen sind, so hat man sie sicher längst vergessen. Da die Geschichte allgemein als Lehrmeisterin gilt und die Theatergeschichte diesen Titel nicht weniger verdienen dürfte, als etwa die politische, so werden meine teilweise schon in der Schrift: „Theater und Musik in Aachen zur Zeit der französischen Herrschaft“* benutzten Forschungen bezüglich der ehemaligen französischen Theaterorganisation wegen ihrer Aktualität auf allgemeineres Interesse rechnen können.

Begründet war die vom Kaiser Napoleon befohlene Neuregelung des Theaterwesens in dem traurigen Verfall der Bühnen, den wir wenigstens am Rhein im Beginne des 19. Jahrhunderts beobachten. Verschuldet war dieser Niedergang durch mancherlei Umstände. Zunächst durch die traurige Unsitte der Armenabgaben. Als wenn ein Kunstinstitut, das auf der Höhe bleiben soll, statt finanziellen Zuschufs aus der Hof- oder Stadtkasse zu empfangen, in der Lage wäre, Unterstützungen zu einem noch so löblichen Zwecke zu leisten! Zwar waren Armenabgaben schon lange vor Ausbruch der französischen Revolution gang und gäbe, aber das französische Gesetz vom 27. November 1796, welches zunächst nur für ein Jahr erlassen, dann aber immer wieder erneuert wurde, setzte sie auf 10 Prozent der Bruttoeinnahme eines Theaterabends fest;** zu ihrer Verwaltung wurden sogar überall besondere Wohlthätigkeitsbureaus (bureaux de bienfaisance) eingerichtet, denen die jetzt bestehenden Armenkommissionen der rheinischen Städte wohl durchweg ihren Ursprung verdanken. Eine empfindliche Schädigung der Kasseneinnahmen führte weiterhin ein Erlafs des Direktoriums in Paris vom 3. April 1798 herbei, durch das Verbot, an christlichen Sonn- und Feiertagen zu spielen, damit der republikanische Kalender sich auch im Theaterbetriebe einbürgere; denn welche Bühne sieht nicht gerade den Sonntag als den einträglichsten Tag der Woche an? Dazu kam die rigorose Handhabung einer im Laufe der Jahre zwischen zwei Extremen pendelnden Zensur. Nicht etwa, dafs nur Stücke, in denen auf republikanische Grundsätze oder Einrichtungen ein mifsbilligender Seitenblick geworfen wurde, verboten waren; schon das Auftreten von Königen, Fürsten und anderen Standespersonen des alten Régime genügte, ein Drama in den Augen der Republikaner zu diskreditieren. Darnach hatte

* Bd. 23 der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins (1901).

** Von Konzerten wurde seit dem Gesetz vom 26. Juli 1797 sogar ein Viertel der Einnahme als Armengeld verlangt. Für Paris mochten derartige Abgaben allenfalls erträglich sein; in Provinzialstädten kamen sie beinahe der Vernichtung jeder Kunstausübung gleich.

sich die dramatische Produktion gerichtet, und es entstanden Werke mit der Tendenz von Bertons Les rigueurs du cloître. Als aber Napoleon später mit dem Papste sein Konkordat (1801) abgeschlossen hatte, verfiel die Zensur in völligem Gegensatz zu früher einer engherzigen Kirchlichkeit. Zwei Beispiele mögen dies illustrieren: Auf Verwendung des Bischofs Berdolet verbot der Präfekt des Roerdepartements im Jahre 1804 in Aachen Kotzebues „Kreuzfahrer"; schon das Tragen kirchlicher Gewänder auf der Bühne scheint Anstofs erregt zu haben. Denn der Chef der städtischen Polizei, Solders, antwortete auf einen Verweis: „Ich kenne kein Gesetz, das kirchliche Gewänder verbietet, wenn sie mit gewohntem Anstand vorgeführt werden. Man stellt Kaiser, Könige u. s. w. dar, ohne dafs dies die geringste Sensation hervorruft. Wenn das wäre, müfste man drei Viertel der Stücke streichen und würde Schund übrig behalten." Selbst Schillers „Maria Stuart" wurde nach der Erstaufführung in Köln 1802 vom dortigen Maire nicht weiter zugelassen, weil eine „sehr deplacierte Szene" (die Beichtszene) beibehalten worden sei, und noch 1812 glänzt „Maria Stuart" in einer Aufstellung des Unterpräfekten von Köln unter der Zahl der im Departement verbotenen Bühnenwerke. Nur in der Beanstandung von Stücken, die für eine verfeindete Nation irgend etwas Schmeichelhaftes enthielten, blieb man sich unter der Republik, wie unter dem Kaiserreich gleich. Im Jahre 1799 untersagte die Zentralregierung des Roerdepartements Engländer in einer „glänzenden und ausschliefslich tugendhaften Rolle" vorzuführen; während des Krieges mit Rufsland dagegen wurden vom französischen Polizeiminister Pierre le Grand, la chaumière moscovite, une visite à St. Cyr und überhaupt alle Stücke, die ein Lob für Rufsland enthielten, aus dem Repertoire der französischen Bühnen gestrichen. Die andauernden empfindlichen Störungen des Spielplans und die übrigen Wunden, die sie dem Theaterwesen geschlagen hatte, schien die kaiserliche Regierung nicht zu bemerken, als sie im Jahre 1806 durch eine Neuordnung der darniederliegenden dramatischen Kunst aufhelfen wollte. Sie erblickte das Heil einzig darin, die Zahl der Theater und Schauspieltruppen erheblich zu vermindern und die bestehen bleibenden in den Rechten und Vorrechten, die sie ihnen zuteilte, zu schützen. Dafs sie nebenher die Vergebung der Spielkonzessionen, die bis dahin ebenso wie die Zensur — wenigstens formell — den Kommunen verblieben war, für sich selbst in Anspruch nahm, stimmte mit den übrigen Bestrebungen Napoleons überein, die Rechte des Staates auf Kosten der kommunalen Selbstständigkeit zu erweitern.

Die im kaiserlichen Dekret vom 8. Juni 1806 erlassenen allgemeinen Anordnungen betreffs der

E. Hünten Studie.

Theaterorganisation führte der Ministerialerlafs vom 25. April 1807, der in der stattlichen Form einer kleinen Druckschrift durch das ganze Reich verschickt wurde, im einzelnen aus. Der erste Abschnitt führt die konzessionierten Theater von Paris an, teilt sie in grofse mit bestimmten Vorrechten, solche zweiter Ordnung und Annextheater und bestimmt die Gattung der Stücke, die jeder Gruppe zu spielen gestattet ist. Der zweite Abschnitt nennt die wenigen grofsen Städte, in denen zwei Theater geduldet werden; auch hier werden die Vorrechte des Haupttheaters vor dem zweiten festgelegt. Die Städte, welche nur während eines Jahresabschnittes ein Theater zu unterhalten vermögen, werden im dritten Abschnitt einem der 25 Theaterbezirke zugewiesen, die man für das ganze Reich einrichtete.* Wer als privilegierter Theaterdirektor (directeur breveté) das Spielmonopol für einen Bezirk zu erwerben wünschte, der hatte sein Gesuch, womöglich zugleich mit einer

* So gehörten z. B. die Städte des Ourthedepartements Lüttich und Spa und des Roerdepartements Aachen, Köln, Kleve zum 22. arrondissement théâtral.

Empfehlung des Präfekten, in dessen Departement er bis dahin gespielt hatte, an den Minister des Innern zu richten, und zwar unter Nachweis seiner Geldmittel, und ferner die Genehmigung des Polizeiministers einzuholen. Er hatte ferner die Mitgliederzahl der einen oder zwei Truppen, die entsprechend der Gröfse des Theaterbezirkes zu bilden waren, dem Ministerium des Innern anzugeben und ein itinéraire ihm zur Genehmigung vorzulegen, das den Termin des Eintreffens und die Dauer des Aufenthaltes in den einzelnen Städten enthielt. Letzteres war alljährlich erforderlich. Die Konzession wurde auf höchstens drei Jahre erteilt. Das Theaterjahr begann mit dem ersten April. Die ganze Organisation wurde eingeführt am 1. April 1808.

Von vornherein war, wie wir oben sahen, besonderes Gewicht darauf gelegt, dafs der Theaterunternehmer im Besitze der nötigen Geldmittel war. Vor leichtsinnigem Schuldenmachen warnte der § 13 des kaiserlichen Dekrets: „Jeder Unternehmer, der Bankerott macht, ist unfähig, ein Theater wieder zu eröffnen." Um ihn möglichst davor zu schützen, fiel nicht nur das bisherige Recht der Stadtbehörden auf freien Eintritt weg, sondern wurden ihm weitere Unterstützungen zugewiesen. Der directeur breveté erhielt allein das Recht, in seinem Bezirke Maskenbälle zu veranstalten, und liefs sich dasselbe nur gegen hohe Summen abkaufen.* Ihm mufsten, was noch heutigen Tages zu empfehlen wäre, damit die ernste Kunst nicht zu sehr durch das Variété beeinträchtigt werde, nach einer späteren Abstimmung dort, wo er sich zum Spielen einfand, Seiltänzer, Kunstreiter, Vorführer von Merkwürdigkeiten u. s. w. ein Fünftel ihrer Bruttoeinnahme aushändigen. Auch wer im Bezirk des privilegierten Direktors theatralische Vorstellungen veranstalten wollte, hatte sich mit ihm abzufinden. Das betraf besonders die deutschen Unternehmer, die bis dahin über ihre französischen Kollegen am Rhein das Übergewicht behauptet hatten und denen nun mit Hülfe der Präfekten, die das deutsche Land durch die Bühne zu entnationalisieren trachteten, die Ausübung ihrer Kunst erschwert wurde. So zahlte der deutsche Schauspieldirektor Dossy für jeden Monat, den er in Köln spielte, 200 frs. an den französischen Unternehmer Dubocage. Für das Jahr 1810 hatte dieser die Ausnutzung seines Privilegs seinem Kollegen Reinol vom 23. Theaterbezirk für die Summe von 23 000 frs. abgetreten. Wenn nun auch in Städten wie Aachen, wo die Bevölkerung grundsätzlich das deutsche Schauspiel besuchte, das französische möglichst mied, der Theaterbesuch selbst wenig Einnahmen brachte, so machte doch den Dubocage sein Monopol in einigen Jahren zu einem reichen Manne, da ihm die gesetzlichen Bestimmungen Raum liefsen, für seinen Beutel, aber nicht für die Kunst zu sorgen. Wie er das zuwege brachte, teilt uns ein Verwaltungsbericht des Präfekten des Roerdepartements an den Minister des Innern für das Jahr 1812 mit. Auf bestimmte, vom Minister vorgelegte Fragen giebt der Präfekt kurze, bündige Antworten, die mit dem langatmigen und respektvollen Stil der deutschen Kanzleien wenig Ähnlichkeit haben. Um zugleich ein Beispiel für derartige Berichte zu liefern, wie sie alljährlich seitens der Präfekten über das Theaterwesen erstattet wurden, setze ich die ersten Fragen und Antworten hierher:

Wie erfüllt der Direktor, der die Städte Ihres Amtsbezirkes bedient, seine Verpflichtungen? — Herr Crignon, genannt Dubocage, hat in meinem Departement * nur Aachen bedienen wollen. Das Publikum beklagt sich, dafs er unverschämt ist, Dekorationen und Requisiten auf der Bühne vernachlässigt; seine Truppe war im Jahre 1812 unvollständig und stand noch unter der Mittelmäfsigkeit, sodafs nur das Bedürfnis nach einiger Erholung ihm Zuschauer verschaffen konnte. — Wie hoch beläuft sich die Zahl seiner Schauspieler? — Letzten Sommer 15 Personen, 8 Herren und 7 Damen, die anderswo kein Engagement hatten finden können. Sie vereinigten sich unter der Regie eines Herrn Delasoye und spielten für ihre Rechnung mit Einwilligung des Herrn Dubocage. Sie zahlten ihm eine Abgabe, und seine einzige Sorge und Beschäftigung bestand in dem Gebrauch der Aachener Bäder. Das nannte sich Truppe des Herrn Dubocage . . .

Da das Ministerium des Innern derartige Erfahrungen wohl noch mehr gemacht hatte, dafs die privilegierten Theaterdirektoren nur die Früchte ihres Monopols genossen, ohne auch nur selbst die künstlerische Leitung in der Hand zu behalten, so wurde im Jahre 1813 nebst einer Änderung der Theaterbezirke — sie wurden vergröfsert und damit an Zahl verringert — besonders die Bestimmung getroffen, dafs kein Direktor einen Unterpächter nehmen dürfe; habe er zwei Gesellschaften, so solle an der Spitze der einen ein von ihm zu besoldender Regisseur stehen, für den er haftbar sei. Wie sich diese Neuregelung am Rhein bewährte, ob sie genügte, den Unternehmer zu künstlerischen Leistungen zu nötigen, die den finanziellen Erträgen seines Monopols entsprachen, läfst sich nicht hinreichend feststellen, da kurze Zeit darauf unter den Siegen der verbündeten Heere die französische Herrschaft im Rheinland zusammenbrach.

* Von Köln allein, nicht zu gedenken der anderen volkreichen Städte des 22. Theaterbezirkes, Aachen und Lüttich, bezog der Theaterdirektor Dubocage jährlich 1500 frs. von Maskenbällen.

* Der 22. Theaterbezirk umfasste Städte von drei Departements: der Roer, Ourthe und Untermaas. — In Köln spielte Dubocage nicht, bezog aber wohl von dort die Abgaben des deutschen Schauspiels, der Maskenbälle u. s. w.

HELMUT LIESEGANG:
HEIMKEHR (Radierung)

Dubocage sein Monopol in einigen Jahren zu einem reichen Manne, da ihm die gesetzlichen Bestimmungen Raum liefsen, für seinen Beutel, aber nicht für die Kunst zu sorgen. Wie er das zuwege brachte, teilt uns ein Verwaltungsbericht des Präfekten des Roerdepartements an den Minister des Innern für das Jahr 1812 mit. Auf bestimmte, vom Minister vorgelegte Fragen giebt der Präfekt kurze, bündige Antworten, die mit dem langatmigen und respektvollen Stil der [illegible] Kanzleien wenig Ähnlichkeit haben. Um zugleich ein Beispiel für derartige Berichte zu bieten, wie sie alljährlich seitens der Präfekten über das Theaterwesen erstattet wurden, setze ich die ersten Fragen und Antworten hierher:

Wie erfüllt der Direktor, der die Städte Ihres Amtsbezirkes besitzt, seine Verpflichtungen? — Herr Crignon, genannt Dubocage, hat in meinem Departement * nur Aachen bedienen wollen. Das Publikum beklagt sich, dafs er unverschämt ist, Dekorationen und Requisiten auf der Bühne vernachlässigt, seine Truppe war im Jahre 1812 unvollständig und stand noch unter der Mittelmäfsigkeit, sodafs nur das Bedürfnis nach einiger Erholung ihm Zuschauer verschaffen konnte. — Wie hoch beläuft sich die Zahl seiner Schauspieler? — Letzten Sommer 15 Personen, 8 Herren und 7 Damen, die anderswo kein Engagement hatten finden können. Sie vereinigten sich unter der Regie eines Herrn Delasoye und spielten für ihre Rechnung mit Einwilligung des Herrn Dubocage. Sie zahlten ihm eine Abgabe, und seine einzige Sorge und Beschäftigung bestand in dem Gebrauch der Aachener Bäder. Das nannte sich Truppe des Herrn Dubocage . . .

Da das Ministerium des Innern derartige Erfahrungen wohl noch mehr gemacht hatte, dafs die privilegierten Theaterdirektoren nur die Früchte ihres Monopols genossen, ohne auch nur selbst die künstlerische Leitung in der Hand zu behalten, so wurde im Jahre 1813 nebst einer Änderung der Theaterbezirke — sie wurden vergröfsert und dafür an Zahl vermindert — besonders die Bestimmung getroffen, dafs kein Direktor einen Unterpächter nehmen dürfe; habe er zwei Gesellschaften, so solle an der Spitze der einen ein von ihm zu besoldender Regisseur stehen, für den er haftbar sei. Wie sich diese Neuregelung am Rhein bewährte, ob sie genügte, den Unternehmer zu künstlerischen Leistungen zu nötigen, die den finanziellen Erträgen seines Monopols entsprachen, läfst sich nicht hinreichend feststellen, da kurze Zeit darauf unter den Siegen der verbündeten Heere die französische Herrschaft im Rheinland zusammenbrach.

* Der 22. Theaterbezirk umfasste Städte von drei Departements: der Roer, Ourthe und Untermaas. — In Köln spielte Dubocage nicht, bezog aber wohl von dort die Abgaben des deutschen Schauspiels, der Maskenbälle u. s. w.

Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie.*

Unter diesem Titel hat der Verlag Alexander Koch in Darmstadt die Ausstellungshefte seiner „Deutschen Kunst und Dekoration“ zu einem Prachtwerk vereinigt, das nun gleichzeitig mit den sonderbaren Gerüchten aus der Künstler-Kolonie im Buchhandel erscheint und Anlafs zu einem lehrreichen Rückblick giebt.

Darmstadt bestätigt die Erfahrung, wie machtlos selbst Könige und Fürsten sind, wo es sich um Kulturdinge handelt. Wenn Friedrich der Grofse sich als den ersten Diener seines Staates betrachtete, so lag hinter dieser für einen absoluten König unsympathischen Erkenntnis eine Weisheit, die sich der Grenzen ihrer Macht bewufst war. Ein genialer Feldherr vermag ein Heer in seine Hand zu bekommen durch den Rausch der bewegten Thaten. Aber Kulturdinge wollen wachsen. Und all die tausend Herzen, die mit ihnen wachsen müssen, lassen sich wohl für Minuten und auch für Tage mitreifsen, aber nicht für die stillen Stunden ihre Wünsche und Hoffnungen verordnen. Da ist jedes Herz mit seiner Liebe und seinen Neigungen sein eigener König. Nur, wer sich hier der Herzenssumme: dem Volke beugt, vermag zu herrschen. So ist Herrschen nicht Laune, sondern Erfüllung. Als der Preufsenkönig Wilhelm sich in Versailles zum Herrscher aller Deutschen machte, war er der Diener von Millionen.

Das tragische Gegenbeispiel ist Kaiser Josef II., der selbst Staat sein und so sein Volk beglücken wollte und durch den Widerstand seines Volkes zu Grunde ging, trotz aller Liebe. Ernst Ludwig wird an dem „historischen Sinn“ seiner Hessen nicht sterben, aber die selbe Erfahrung ist es doch. Was hatten die Bewohner der stillen Residenz Darmstadt mit der modernen Kunst zu thun, ehe der Kunstsinn ihres Fürsten die Künstler-Kolonie dahin berief? Er fand die überfrohe Zustimmung aller modernen Geister im Reich, und die Geschichte der deutschen Kunst wird es verzeichnen, dafs er durch sein Eintreten das moderne Kunstgewerbe zur Anerkennung brachte. Vielleicht hat er anfänglich garnicht mehr gewollt. Aber die Geister, die er sich berief, kamen aus Kulturzentren, in denen mehr als die sinngemäfse Ausstattung eines Wohnraums in der Luft liegt. Auch überschätzten sie wohl ebenfalls die Macht eines fürstlichen Armes und so dachten sie und die Hoffenden im Reich eine Zeitlang an eine Erlösung aus unserer Mifskultur. Daher das „Dokument deutscher Kunst“, womit eben durchaus nicht fesche Häuser und brauchbare Sitzmöbel gemeint waren. Solange die rastlose Arbeit jede Minute forderte, gewahrten die Künstler nicht, dafs sie in der Luft hingen — wie eine Ampel, nur an einer dünnen Kette von oben gehalten. Die Darmstädter Bürger waren wohl ein wenig geehrt, dafs ihr Ort jetzt so oft in den Zeitungen stand, aber im Vertrauen gesagt waren diese her —

E. Hünten Studie.

* Das Werk enthält über 400 Abbildungen, meist Vollbilder, ist in blauem Tuch gebunden, auf dem der Titel und die Ausstellungsmedaille von Bosselt goldig eingeprägt sind. Es enthält sämtliche Gebäude der Künstlerkolonie und mit Ausnahme des Olbrichhauses sämtliche Interieurs. Als einzige ziemlich vollständige Publikation der eigentümlichen Ausstellung besitzt es einen dauernden Wert. Jede spätere Betrachtung des modernen deutschen Kunstgewerbes wird auf die Darmstädter Künstlerkolonie, also auch auf dieses Werk zurückgehen müssen. Der Preis ist 36 Mark.

Die Redaktion.

berufenen Künstler mit ihren geradlinigen Beziehungen zum Fürsten denn doch eine gewaltige Störung der konzentrischen Wellenkreise, mit denen das höhere Leben einer kleinen Residenz den Hof umplätschert.

Gleich nach der Eröffnung blies denn auch ein sehr kalter Windstofs nach der Mathildenhöhe hinauf: Ein Mann der obersten Behörde von Darmstadt untersagte den Schülern den Besuch derselben Ausstellung, die von dem eigenen Fürsten veranlafst und eröffnet war;

E. Hünten Studie.

aus moralischen Gründen. Und am Morgen nach dem Schlufs der Ausstellung wurden von einem Rat des Kabinetts die Schlüssel zum Ernst Ludwighaus, worauf es allerdings ein Recht hatte, gefordert. Nehmen wir noch soviel Reizbarkeit der Künstler an: das bringen keine Dementis aus der Welt, dafs sie sich am Tage nach dem Schlufs der Ausstellung aus ihrem Dokument deutscher Kunst an die Luft gesetzt fühlten. Und das geschah ihnen in der Stadt, die sie zu einem Ausgangspunkt einer Kulturbewegung geträumt hatten.

Es liegt mir durchaus fern, das idyllische Darmstadt und seine freundlichen Bewohner irgendwie zu schmähen. Dasselbe Schicksal wäre der Künstlerkolonie in jeder andern Stadt begegnet, die ebenso neben dem modernen Leben liegt. Und wenn sich heute ihre Bürger — nicht nur die Leidtragenden am Defizit — durch die Künstler-Kolonie mehr oder weniger geprellt fühlen, sind sie vollkommen im Recht.

Ich denke oft, was hätte aus einer solchen Sache z. B. in Düsseldorf werden können, unter der Schwungkraft eines wahrhaft kunstsinnigen Hofes, der unserer Kunststadt leider fehlt. Hier, wo eine Tradition für die Kunst jede Summe locker macht, wo der Luxus einer Industriestadt ersten Ranges und der geschulte Sinn für künstlerischen Schmuck den Künstlern wirkliche Aufträge gebracht hätten, die in Darmstadt natürlich ganz fehlten, wo sie vor allen Dingen in ein künstlerisches Leben — meinetwegen als Hechte — gekommen wären.

Zwar wenige Stunden weit von Darmstadt liegt Frankfurt, und die Darmstädter Künstler hatten wohl gehofft, dort lebendiges Wasser zu finden. Aber wer den Frankfurtern einen so närrischen Enthusiasmus für moderne Kunst zutraut, dafs sie damit nach Darmstadt auf die Suche gingen, nimmt sie oberflächlich. Sie wissen als Bürger des reichsten und blühendsten Gemeinwesens in Deutschland sehr wohl, was sie der Tradition der alten Reichs- und Krönungsstadt schuldig sind.

Ich sagte, dafs sich die Darmstädter durch die Künstler-Kolonie gewissermafsen geprellt fühlen müssen. Der Welt, uns mit unseren Sehnsüchten, geht das ebenso. Und das ist das Schlimmste. Auch die Künstler selbst — wir Hoffenden mit — haben zu wenig an das organische Wachstum der Kultur gedacht, wo jeder Tropfen Saft durch tausend Zellen steigt, bis er in der Blüte zur schönen Form gelangt.

Wie bestürzt stehen wir nachträglich mit unseren hoffnungsgrofsen Träumen vor der kleinen Erfüllung. Wie erwarten wir eine Architektur, monumental nicht in der Nachahmung assyrischer Tempel, sondern in der machtvollen Struktur des völlig anderen Baumaterials? Wie erwarten wir eine Kleinkunst, logisch erwachsen aus unseren modernen Bedürfnissen! Wie er-

warten wir eine Bühne, die uns nicht Pappdeckelwälder vortäuschen will! Und was war? Stimmungsklimbim in der Architektur, in den Spielen und weiter bis zu der Selbstverspottung im „Überdokument“.

Wer von den Künstlern nichts wollte, als Gelegenheit für seine künstlerischen Launen und Einfälle: dem hat sich in Darmstadt nichts geändert, solange ihn die Gnade seines fürstlichen Mäcens umleuchtet; denn wozu sollte er Darmstadt brauchen! So wird Olbrich wohl noch ein Weilchen bleiben. Peter Behrens aber, der im eigenen Hause das Zeichen einer Kultur geben wollte und so über sich hinauszeigen konnte, er hat in Darmstadt nichts mehr zu thun: es sei denn, dafs er es besser findet, abseits ein Kulturprediger, als Baumeister auf einem lebendigen Werkplatz zu sein. W. Schäfer.

E. Hünten
Studie.

Musikalisches aus Monte Carlo.

Die Überschrift entstammt nicht einer augenblicklichen Geistesabwesenheit Ihres musikalischen Chronisten über das Musikleben am Rhein, obschon jeder, der das kleine und für viele so verhängnisvolle Städtejuwel am Mittelländischen Meer gesehen hat, zugeben wird, dafs dies Juwel auch in seiner Rückerinnerung schon einen solchen Lapsus entschuldigen könnte. Aber am Rhein, gerade in derjenigen Zeit, in welcher die Wogen der Freude die Menschen umbrausen, sodafs sie zeitweilig ihren Kurs verlieren, in der Karnevals- und Nachkarnevalszeit also, ist in musikalischer Beziehung desto weniger „los“, und erst die stille Woche holt die vorübergehende Musik-Ebbe in einem die ganze musikalische Welt umschliefsenden mächtigen Passionsakkorde nach. Wenn nun der Chronist sich nicht gerade verpflichtet fühlt, seine Leser über so viel schöne wohlgelungene Ereignisse zweiten Grades auf dem Laufenden zu halten, deren Abthuung doch mehr der Tagespresse anheimzufallen hat, so käme er diesmal mit leeren Händen, hätte ihn das Geschick nicht neulich nach Monte Carlo verschlagen. Er sah dort Dinge, die ein so allgemeines und ein so besonderes Interesse beanspruchen dürfen, und das publizistische Deutschland war dort so spärlich vertreten — im Gegensatz zu dem Roulette spielenden Deutschland — das in überwältigender Anzahl die Spieltische belagerte und meist mit Mainwasser getauft (?) schien, sodafs der Leser aus diesem kleinen Streifzug nach Monte Carlo nicht beutelos hervorgehen wird.

Die Behörde von Monte Carlo scheint die anfechtbare Art, Reichtümer zu häufen, durch eine unanfechtbare Kunstpflege beschönigen zu wollen. Ist schon in den Anlagen und Bauten des Fürstentums das Beste gerade gut, das Grofsartigste gerade geschmackvoll genug, so entwickelt Herr Günsburg, der Direktor des Theaters, seit einigen Jahren einen rühmenswerten Ehrgeiz, der kurzen Opernsaison durch ein ungewöhnliches Ereignis Reiz und Wert zu verleihen. Eine solide Grundlage besitzt die Oper an dem Orchester, das in bezug auf starke Besetzung und auf Beschaffenheit der Einzelkräfte seinesgleichen sucht, übrigens auch nahezu das ganze Jahr bei einander bleibt, aufser im Sommer, wo alle Flöten und Geigen schweigen. Herr Jéhin ist ein ruhiger und dabei feinfühliger Orchesterleiter, der sein Publikum nicht allein auf dem Konzertgebiet mit allen kennenswerten Neuheiten

versorgt und ihm Künstler von Bedeutung und Ruf vorführt, sondern sich auch der Opern mit Sachkenntnis und Liebe annimmt. Ein Orchester macht noch keine Oper, und so mufs denn alles, was sonst noch auf der Bühne herumzuwimmeln hat, für zwei Monate von auswärts verschrieben werden. Das kostet märchenhafte Summen, vor denen sogar die Spielbank zurückschrecken würde, wenn nicht der Fürst einspränge und für den gewaltigen Rifs im Theaterbudget stände.

Es ist merkwürdig, wie wenig Massenet in Deutschland bisher festen Fufs gefafst hat. Sein „Cid" wurde in Düsseldorf noch unter der Direktion Simons aufgeführt, Köln hat, glaube ich, überhaupt noch keine Note von Massenet gehört, sein „Werther" wurde in Hamburg und Wien mit bedeutendem Erfolge in vorzüglicher Besetzung mit Birrenkoven und van Dyck lange Zeit hindurch gegeben. Unterdes bringt Frankreich jedem der Musenkinder Massenets die volle Sympathie entgegen, die das Publikum einem Künstler zu widmen pflegt, der zu ihm in des Publikums liebgewohnter Sprache redet. Gewifs, Massenet ist kein Blender, kein Umstürzler, er ist nur stellenweise ein Genie und sonst meist nur ein angenehmes Talent. Aber mit dieser letzten Eigenschaft verbindet er eine äufserst subtile Theaterkenntnis: man merkt seinen Personen und Vorgängen an, dafs sie durchaus auf dem eigentümlichen Boden der weltbedeutenden Opernbretter erwachsen sind. Was seine Musik anbetrifft, so ist sie selten erschütternd, aber immer wohltönend, sehr gewählt, melodisch, er schreibt nicht eine Note mehr, als der Stoff erheischt, und die Tonfreudigkeit eines Mozart, ja selbst eines Wagner in „Tristan" und „Meistersingern" ist nicht sein Fall, aber jede Note steht am richtigen Platz. So ist denn das Schicksal fast seiner sämtlichen Opern immer das nämliche: ein grofser Erfolg, eine und zwei Saisons in Paris, Verbreitung über ganz Frankreich, Ausläufer nach Italien und England, und Verschwinden in der Versenkung des Opernarchivs.

Die vorhin erwähnten genialen Augenblicke Massenets haben sich nun in seiner neuesten Oper doch zu Viertelstunden erweitert. Man merkt seinem „Gaukler unserer lieben Frau" (Jongleur de notre Dame) an, dafs es mit Herzblut geschrieben ist, und dafs ihn beim Schaffen nur die Hingebung an den Stoff, und nicht die Vorausberechnung des Erfolges inspiriert hat. Würde er sonst wohl sich das Experiment zugetraut haben, eine Oper zu schreiben, in der nicht eine einzige weibliche Gesangspartie vorkommt und wo während zwei Akten die geweihte Stille des Klosters den Schauplatz bildet. Auch scheint die französische Presse, soweit sie in Monte Carlo vertreten war und soweit sie die Parteigängerin des grofsen Durchschnittsgeschmackes bildete, wieder einmal im grofsen Ganzen ihre Ratlosigkeit gegenüber bedeutenden Kunstwerken aufs Neue bewiesen zu haben, und es scheint, dafs der „Gaukler", wie fast alle französischen Meisterwerke, wieder den Umweg über Deutschland nehmen mufs, um auch an der Seine anerkannt zu werden. Jedenfalls dürfte der „Gaukler", trotz des Fehlens der holden Weiblichkeit, eine Oper nach dem Herzen des deutschen Volkes, insbesondere des katholischen, sein.

Die Handlung spielt im späten Mittelalter, zur Zeit, als das Volk anfing mündig zu werden und mit seiner eben erlangten scharfen Nörgel- und Zersetzungssucht auch vor dem Heiligtum nicht Halt zu machen. Auf dem Platz Cluny (in Paris, aber nicht im Notre Dame-Viertel, das mit dem Titel der Oper nichts zu schaffen hat) wogt das Gewühl des Markttages durcheinander, die Verkäufer preisen ihre Waren an, rechts ruft ein Mönch zum Gebet in die Klosterkirche. Die Vielle (alte Fiedel) des lustigen Gauklers Jean erklingt, und sofort wendet sich alles diesem stärkeren Magnet zu. Jean hat einen hübschen Tenor und weis manch Liedlein, darunter auch ein Spottlied auf den Herrgott, den Heiland und die Jungfrau. Widerstrebend, aber mit der improvisierenden Glut des wahren Künstlers singt er es, die Menge johlt ihm Beifall, als zornentbrannt der Abt des Klosters aus der Thür tritt und den Janhagel davon treibt. Jean stürzt nieder, sein ohnehin der Reue zugängliches Gemüt schmilzt vor der Strafpredigt des frommen Mannes fassungslos dahin, und als letztem Rettungshort folgt er gern der Aufforderung, seinem weltlichen Leben zu entsagen und ein Heiliger zu werden. Das Klostertreiben, wie er es von draufsen beobachten kann, die friedlich fromme Art, das sorglose Leben, nicht zum wenigsten der Anblick der von ihrer Bettelreise mit Verpflegungsvorräten heimkehrenden Mönche, alles das wirkt so verlockend auf ihn ein, dafs er beschliefst, sein Leben der Madonna zu weihen.

Der zweite Akt führt uns inmitten des Werktagstreibens innerhalb der Klostermauern. Die Mönche sind fleissig an der Arbeit, der eine studiert ihnen ein von ihm komponiertes Ave ein, ein anderer malt, ein Dritter meifselt das Bild unserer lieben Frau, und alle verstehen Latein. Dem armen Jean wird unter so viel Gelahrtheit und künstlerischer Wohlerzogenheit gar nicht wohl ums Herz, er fühlt sich nicht am rechten Fleck und bricht fast in Thränen aus, als die anderen ihn wegen seines guten Appetits und seiner Ungelehrigkeit zu praktisch frommen Werken ein wenig hänseln. Der Wetteifer der Brüder, von denen jeder ihn für sein Spezialfach erziehen will, zeigt, dafs die Eifersucht sogar vor Klostermauern nicht zurückscheut. Der Einzige, der ein Wort des Trostes

GUSTAV KAMPMANN:
WALDBLUMEN (Lithographie)

versorgt und ihm Künstler von Bedeutung und [illegible] vorführt, sondern sich auch der Opern mit [illegible] und Liebe annimmt. Ein Orchester [illegible] noch keine Oper, und so mufs denn alles, was sonst noch auf der Bühne herumzuwimmeln hat, für zwei Monate von auswärts verschrieben werden. Das kostet märchenhafte Summen, vor denen sogar die Spielbank zurückschrecken würde, wenn nicht der Fürst einspränge und für den gewaltigen Rifs im Theaterbudget stände.

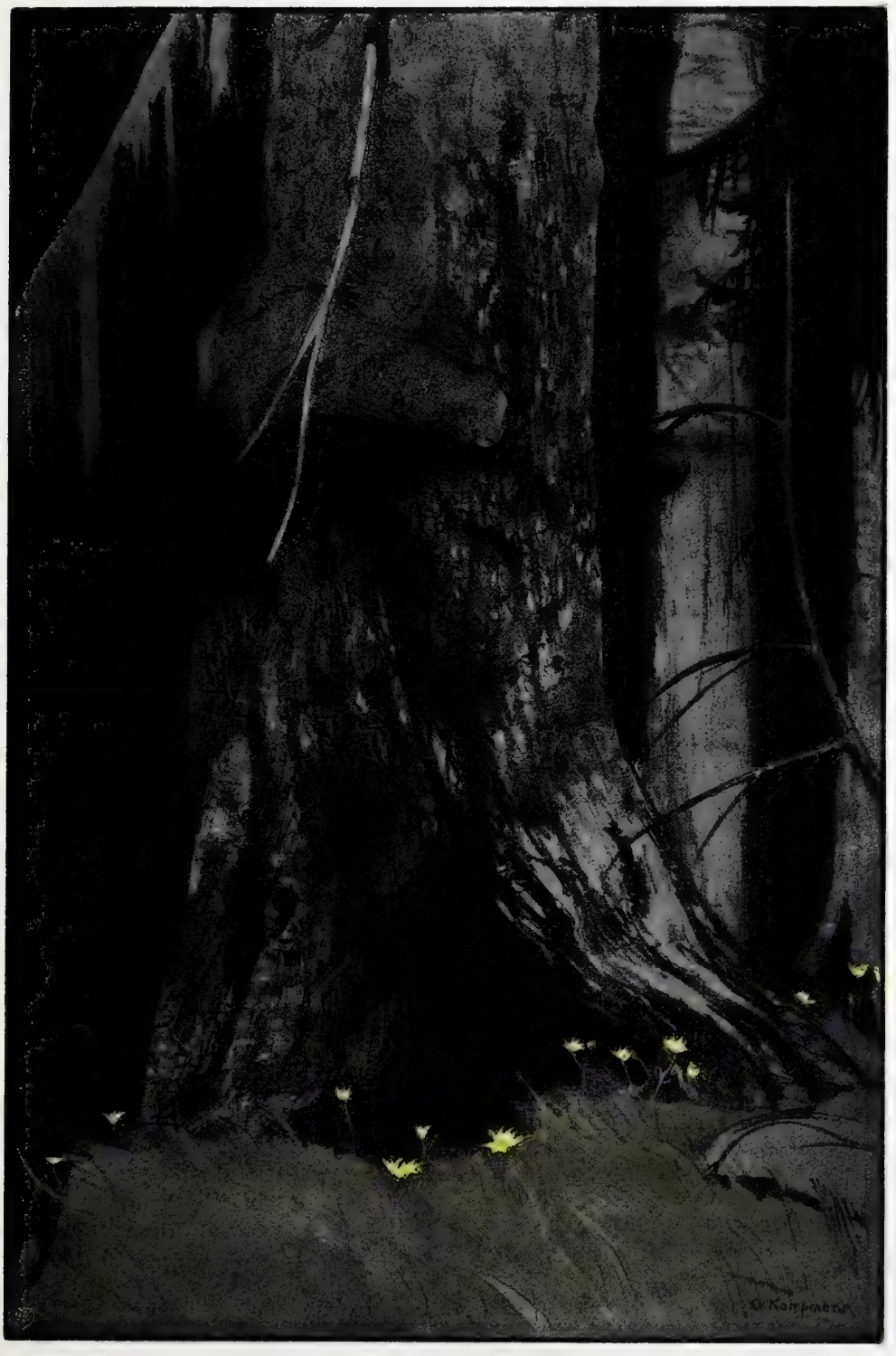
Es ist merkwürdig, wie wenig Massenet in Deutschland bisher festen Fufs gefafst hat. Sein „Cid" wurde in Düsseldorf noch unter der Direktion Simons aufgeführt, Köln hat, glaube ich, überhaupt noch keine Note von Massenet gehört, sein „Werther" wurde in Hamburg und Wien mit bedeutendem Erfolge in vorzüglicher Besetzung mit Birrenkoven und van Dyck lange Zeit hindurch gegeben. Unterdes bringt Frankreich jedem der Musenkinder Massenets die volle Sympathie entgegen, die das Publikum einem Künstler zu widmen pflegt, der zu ihm in des Publikums liebgewohnter Sprache redet. Gewifs, Massenet ist kein Blender, kein Umstürzler, er ist nur stellenweise ein Genie und sonst meist nur ein angenehmes Talent. Aber mit dieser letzten Eigenschaft verbindet er eine äufserst subtile Theaterkenntnis: man merkt seinen Personen und Vorgängen an, dafs sie durchaus auf dem eigentümlichen Boden der weltbedeutenden Opernbretter erwachsen sind. Was seine Musik anbetrifft, so ist sie selten erschütternd, aber immer wohltönend, sehr gewählt, melodisch, er schreibt nicht eine Note mehr, als der Stoff erheischt, und die Tonfreudigkeit eines Mozart, ja selbst eines Wagner in „Tristan" und „Meistersingern" ist nicht sein Fall, aber jede Note steht am richtigen Platz. So ist denn das Schicksal fast seiner sämtlichen Opern immer das nämliche: ein grofser Erfolg, eine und zwei Saisons in Paris, Verbreitung über ganz Frankreich, Ausläufer nach Italien und England, und Verschwinden in der Versenkung des Opernarchivs.

Die vorhin erwähnten genialen Augenblicke Massenets haben sich nun in seiner neuesten Oper doch zu Viertelstunden erweitert. Man merkt seinem „Gaukler unserer lieben Frau" (Jongleur de notre Dame) an, dafs es mit Herzblut geschrieben ist, und dafs ihn beim Schaffen nur die Hingebung an den Stoff, und nicht die Vorausberechnung des Erfolges inspiriert hat. Würde er sonst wohl sich das Experiment zugetraut haben, eine Oper zu schreiben, in der nicht eine einzige weibliche Gesangspartie vorkommt und wo während zwei Akten die geweihte Stille des Klosters den Schauplatz bildet. Auch scheint die französische Presse, soweit sie in Monte Carlo vertreten war und soweit sie die Parteigängerin des grofsen Durchschnittsgeschmackes bildete, wieder einmal im grofsen Ganzen ihre Ratlosigkeit gegenüber bedeutenden Kunstwerken aufs Neue bewiesen zu haben, und es scheint, dafs der „Gaukler", wie fast alle französischen Meisterwerke, wieder den Umweg über Deutschland nehmen mufs, um auch an der Seine anerkannt zu werden. Jedenfalls dürfte der „Gaukler", trotz des Fehlens der holden Weiblichkeit, eine Oper nach dem Herzen des deutschen Volkes, insbesondere des katholischen, [illegible]

Die Handlung spielt im späten Mittelalter, zur Zeit, als das Volk anfing mündig zu werden und mit seiner eben erlangten scharfen Nörgel- und Zersetzungssucht auch vor dem Heiligtum nicht Halt zu machen. Auf dem Platz Cluny (in Paris, aber nicht im Notre Dame-Viertel, das mit dem Titel der Oper nichts zu schaffen hat) wogt das [illegible] des Markttages durcheinander, die Verkäufer preisen ihre Waren an, rechts ruft ein Mönch zum Gebet in die Klosterkirche. Die Viele (alte Fiedel) des lustigen Gauklers Jean erklingt, und sofort wendet sich alles diesem stärkeren Magnet zu. Jean hat einen hübschen Tenor und weis manch Liedlein, darunter auch ein Spottlied auf den Herrgott, den Heiland und die Jungfrau. Widerstrebend, aber mit der improvisierenden Glut des wahren Künstlers singt er es, die Menge johlt ihm Beifall, als zornentbrannt der Abt des Klosters aus der Thür tritt und den Janhagel davon treibt. Jean stürzt nieder, sein ohnehin der Reue zugängliches Gemüt schmilzt vor der Strafpredigt des frommen Mannes fassungslos dahin, und als letztem Rettungshort folgt er gern der Aufforderung, seinem weltlichen Leben zu entsagen und ein Heiliger zu werden. Das Klostertreiben, wie er es von draufsen beobachten kann, die friedlich fromme Art, das sorglose Leben, nicht zum wenigsten der Anblick der von ihrer Bettelreise mit Verpflegungsvorräten heimkehrenden Mönche, alles das wirkt so verlockend auf ihn ein, dafs er beschliefst, sein Leben der Madonna zu weihen.

Der zweite Akt führt uns inmitten des Werktagstreibens innerhalb der Klostermauern. Die Mönche sind fleissig an der Arbeit, der eine studiert ihnen ein von ihm komponiertes Ave ein, ein anderer malt, ein Dritter meifselt das Bild unserer lieben Frau, und alle verstehen Latein. Dem armen Jean wird unter so viel Gelahrtheit und künstlerischer Wohlerzogenheit gar nicht wohl ums Herz, er fühlt sich nicht am rechten Fleck und bricht fast in Thränen aus, als die anderen ihn wegen seines guten Appetits und seiner Ungelehrigkeit zu praktisch frommen Werken ein wenig hänseln. Der Wetteifer der Brüder, von denen jeder ihn für sein Spezialfach erziehen will, zeigt, dafs die Eifersucht sogar vor Klostermauern nicht zurückscheut. Der Einzige, der ein Wort des Trostes

GUSTAV KAMPMANN:
WALDBLUMEN (Lithogra[illegible]



für ihn hat, ist der Bruder Küchenmeister, der ihm, mitten beim Abschaben und Zerschneiden der Gemüse, die Legende von der Rose und der Salbei erzählt. Auf der Flucht nach Ägypten habe die Jungfrau die stolze Rose vergebens gebeten, ihren Kelch zum Schutz des Jesuskindleins zu öffnen. Die schlichte Salbei aber habe es gethan und sei seitdem gesegnet unter den Blumen. Das nimmt sich denn Jean zu Herzen, und während die andern Brüder in die Kirche ziehen, bereitet er vor dem Muttergottesbilde eine Liebesgabe besonderer Art für die Madonna. Hurtig fliegt das Mönchsgewand in die Ecke, der frühere Gaukler steht vor uns, er greift zur Vielle, singt ein Lied und, unerhört, versteigt sich zu einem flotten Tanz. Die herbeieilenden Mönche, die Jean in seiner Verzückung gar nicht gewahrt, schreien über Kirchenschändung und können ihrem Entsetzen nicht laut und scharf genug Ausdruck geben, als plötzlich das Bild der Jungfrau sich belebt, ihre Hände zu milder Segensgebärde über dem Unglücklichen sich öffnen. Auch ruft sie ihn aus dieser hartherzigen Welt ins Jenseits zu sich: ihm ist verziehen und die Mönche sind um eine gute Lehre reicher.

Die Musik, die zuerst, dem Texte gemäfs sich sehr vielgestaltig und frohsinnig anläfst, wird immer ernster und vertieft sich von Szene zu Szene. Das Lied des Küchenmeisters von der Rose und der Salbei ist schlicht und rührend. Ein grofses, symphonisches Zwischenspiel zwischen dem zweiten und dritten Akt ist eine Art Seelenbeichte Jeans, der den Mut seiner Gauklerfrömmigkeit findet. Massenet ist überall unbedingter Beherrscher der Stimmung, die er weihevoll und im Geiste naiver Frömmigkeit weitet und erschöpft; dem Ganzen ist eine tiefergreifende Wirkung sicher.

Der zweite Anziehungspunkt von Monte Carlo war die schon im vorigen Jahre vorgeführte, erst jetzt auch für andere Bühnen freigegebene Inszenierung der Damnation de Faust von Berlioz. Zwanzig Jahre nach des Meisters Tod ist sie in Deutschland eingedrungen, der Düsseldorfer Professor Buths hat sie an den Rhein verpflanzt. Niemand möchte auf Grund der Konzertaufführung die Bühnendarstellung für angebracht halten. Berlioz selbst hat sie ursprünglich im Auge gehabt, sich aber dann angesichts der szenischen Schwierigkeiten auf Konzertaufführungen beschränkt. Der Theaterdirektor Günsburg hat im Einverständnis mit der Familie Berlioz die Bühnenanpassung verfertigt und sich überall von der rechten Pietät und einem nicht geringen Bühnengeschick leiten lassen. Nur wirken manche Dinge trotzdem ein wenig sonderbar, wie gleich der Rakoczy-Marsch, welcher bald nach dem Anfang ertönt. Faust mufste also schlechterdings einen kleinen Abstecher nach Ungarn machen, bevor er zu seinem Studierzimmer zurückkehrt. Das meiste aber macht den Eindruck, als wäre es für die Bühne geschaffen, so der Traum des Faust mit dem Ballet der Sylphen und Gnomen; die Verflechtung des Soldaten- und Studentenchors wirkt doppelt ergötzlich, da man sie nicht allein akustisch, sondern auch optisch gewahrt. Die Höllenfahrt legt natürlich dem Inszenierungskünstler Rätsel auf, die bei der Kleinheit der Bühne nur zum Teil gelöst wurden, die aber an Bühnen wie München, Wiesbaden, an denen mit den neuesten Errungenschaften der Szenenkunst gearbeitet wird, fraglos eine glänzende Lösung finden werden. Ein Vergleich mit Liszts Oratorium „Die heilige Elisabeth", die ja auch ihren Bühnenrundgang in szenischer Bearbeitung gemacht hat, fällt unbedingt zu Gunsten des Faust aus. Durch die Bühnengestalt würde aber vor allem ein bedeutendes Meisterwerk dem Fassungsbereich weiter Kreise erobert werden.

Zwei merkwürdige Opernwerke werden somit aller Wahrscheinlichkeit nach ihren Siegeszug von Monte Carlo aus nehmen. Der Stadt der Spiele darf viel vergeben werden, denn die Theaterkunst, die sie in dieser Saison betrieb, war hervorragend. Dr. Otto Neitzel.

Zwei Landschaftspoeten.

(Helmut Liesegang und Gustav Kampmann.)

Es lassen sich zwei Möglichkeiten denken, wie die Seele einer Landschaft durch den Künstler in Farben oder Worten zur Sprache gebracht wird: entweder er findet irgendwo in der Welt eine Natur, die seinem Gemütszustand so entspricht, dafs er in ihrer Schilderung seine eigenen Stimmungen entladen kann. Oder aber er wächst unter ihren Bäumen auf und beginnt nachher in Liebe von ihr zu singen, wie ein Kind von den heimlichen Herrlichkeiten der Mutter spricht. Das eine Mal entsteht ein Pathetiker der Landschaft, das andere Mal ein Poet.

Es gab eine Zeit, wo der Rhein Pathetiker die Fülle hatte: wo seine Berge und Burgen mit soviel romantischem Glanz umstrahlt wurden, dafs sie uns heute fremd geworden sind. Denn aufrichtig: seine „Poesie" ist den Vergnügungsreisenden zwar eine tönende Schelle, aber wo sind die modernen Dichter und Maler, die sein Lob verkünden? Dabei ist eins sehr sonderbar: Dafs die Schüler des Impressionismus, die gleichsam in Studien die Natur neu lernten, um so vielleicht später auch wieder zu einem wirklichen Bild zu kommen, ein leuchtendes Rapsfeld der Schieferfelsentheatralik des Rheins

vorzogen, ist natürlich: aber wo blieb der Rhein, als die dekorative Strömung einsetzte? Kann man ein bewegteres Linienspiel und farbigeres Flächenbild finden, als wenn seine Felsen und Burgen im Abendrot leuchten wie buntes Flaschenglas? Dafs gerade die junge Düsseldorfer Landschaftsschule so wenig von ihm zu sagen weifs, mag noch daran liegen, dafs ihre Lehrer, die Brüder Achenbach und Eugen Dücker, als Fremdlinge an seine Ufer kamen.

Aber die Hauptsache ist, dafs unsere Landschafter noch immer Stimmungs-Poeten sind. Und weil Düsseldorf am melancholischen Niederrhein und Karlsruhe an den volksliedhaften Wald- und Wiesenhängen des Oberrheins liegt, geht der romantische Mittelrhein leer aus. Da oben und hier unten aber giebt es feine Poeten rheinischer Landschaft, von denen hier zwei der besten genannt sein sollen.

Am festesten im heimischen Boden steht Helmut Liesegang. In Duisburg geboren und in Cleve aufgewachsen, ist er seiner niederrheinischen Landschaft immer treu geblieben. Nicht darin meine ich, dafs er seine Motive aus ihr holte, sondern dafs er in ihr stets Schönheit fand, wo andere Nüchternheit sahen; dafs er sie niemals zu putzen brauchte, weil sie ihm schöner war als alles in der Welt. Ich sage schöner; denn er ist keine jener tragisch gestimmten Naturen, deren Trauer angesichts der weiten Wolkenzüge und hingestreckten Heiden in elegischen Klagen entströmt. So mag der die Ebene sehen, der zerrissenen Herzens aus den Bergen zu ihr niederstieg, oder dem seine phantastische Sehnsucht eine Welt von ragenden Gebirgen vorspiegelt. Liesegang wohnt in seiner Ebene und ist glücklich unter ihrem Himmel. Er denkt garnicht, dafs es die Ebene ist. Er sieht grüne Wiesen, blühende Bäume, fallende Blätter im Herbst, er sieht Dächer im Schnee und graue Wolken hinter winterschwarzen Zweigen: nicht bunt, sondern in jenen grauen Dunst gehüllt, der alle Farben schwerer, aber ihre Harmonien auch — man möchte sagen geschmackvoller — macht. Das alles ist so einfach schön für ihn, dafs er garnicht anders kann als wahrhaftig sein, wahrhaftig und beglückt. Nicht gewaltthätig wie Olof Jernberg, der dieselbe Landschaft malte und ihr die Schönheit gleichsam vom Leibe rifs.

Das ist nun nicht so zu verstehen, als ob Liesegang die niederrheinische Landschaft genrehaft male mit rosigen Ferkeln darinnen. Dazu ist seine Malweise zu schwer und wuchtig. Er ist zwar nicht heroisch aber noch weniger sentimental: Ein einfacher gesunder Mann, der alles um sich ebenso gesund und einfach fühlt, in seinen Bildern gewissermafsen „naive Dichtung" giebt. Der Poet einer Landschaft, die schwer aber nicht schwermütig ist.

Deutlicher als in seinen Bildern wird die einfache Gröfse und Kraft seiner Poesie in seinen Radierungen. Man sehe dieses „Cleve" an, wie da die Landschaft — unbeschwert durch irgendwelche phantastische oder gar dekorative Neigungen — mit einfachen wuchtigen Strichen in die Platte gegraben ist. Diese ehrliche Sicherheit des Griffelstriches spricht so recht das einfache Verhältnis aus, das zwischen dieser Landschaft und ihrem Poeten besteht.

Gustav Kampmann, der Maler vom Oberrhein, ist nicht so einfach. Sein Poetentum trägt sich vielmehr aus ihm selbst in die Natur hinein. Wenn die Stimmung seiner Bilder und Lithographien nicht so heimlich wäre, möchte man ihn eher einen Pathetiker als Poeten nennen. Jedenfalls ist in ihm die Verbindung zu einer bestimmten Landschaft gestört. Aber was soll einer machen, der wie er in Boppard am Rhein mit einem Talent zur Malerei geboren wird. Er mufs in anderer Natur malen lernen und seine Heimat vergessen. Kampmann ging an den Oberrhein, nach Karlsruhe. Dort fand er wohl am meisten die Klänge seiner Obsthänge und Wiesenthäler, der langen Waldhänge wieder, die Boppard vor den anderen Rheinstädtchen auszeichnen. Allerdings lockte dort auch der Schwarzwald, der alles Heimliche der deutschen Landschaft, das Volksliedgemäfse gröfser und stiller giebt als sonst ein Gebirge. Seinem Zauber ist er verfallen. Und ob er später zurückkam an die Felsen des „romantischen Rheines", ob er die vulkanischen Hänge der Eifel durchstreifte, jener märchenhafte Ton blieb in ihm, jenes Atemlosstehen zwischen den Stämmen, jenes Lauschen an stillen Wiesenquellen, auf denen der Sonnenbann liegt. Er ist ein Poet des deutschen Waldes geworden. „Poetischer" im gebräuchlichen Sinn als Liesegang, geht er nicht der Landschaft nach, sondern der Poesie, die er von ihr in sich trägt. Er ist mehr Dichter; als solcher nicht so selbstverständlich wie Liesegang aber liebenswürdiger und weiter in seiner Wirkung. Liesegang zwingt einen, die niederrheinische Landschaft zu lieben, Kampmann liebt man um der Natur willen, die er malt. Seine Blätter erfüllen viel von dem märchenhaften Zauber, der als Ahnung in jeder deutschen Seele schläft. Und weil er so garnicht darüber hinausgeht, uns nie zu Elfen und anderen Dingen zwingt: finden wir uns still und schön durch ihn berührt.

Für einen solchen Poeten ist die Radierung keine Sprache. Aber die weiche farbige Lithographie. Darin hat uns Kampmann Blätter von einer seligen Schönheit gegeben. So ein Wiesenhang, über dem die Sonne schläft, ein Waldbach unter Tannen, wo der Nebel den harten Schein des Mondes gleichsam in ein Gewebe von Licht auflöst: da zeigt sich seine deutsche Poetenseele. S.

Aus Wien.

Die Wiener Künstler rüsten sich, nach Düsseldorf zu gehen, und dort auf der grofsen „Internationalen“ ihre Kunstfertigkeit zu weisen. Von den Wiener Künstlern möge daher in diesem Brief den Düsseldorfern und ihren Nachbarn Nachricht gegeben werden.

Natürlich sei dem Urteil meiner rheinischen Landsleute nicht vorgegriffen. Aber als Einer, der nun drei Jahre lang in Wien die Kunstverhältnisse sehr intensiv studiert, und der auch hinter manchen Ateliervorhang und hinter manche Kanzleithür hat schauen können, will ich mir gestatten, so etwas wie eine allgemeine Orientierung und historische Aufklärung zu geben.

Alles neue Leben in Wien stammt von der Sezession. Das geben heute selbst die alten Herren zu, die sie dereinst voll Hohn glaubten abthun zu können und die heute nicht ohne Neid ihre Machtstellung anerkennen. Seit vier Jahren ist die Sezession in Thätigkeit, aber schon nach dem ersten Jahr, ja vielleicht schon am ersten Tage hatte sie ihren Sieg erstritten. Er war, wie alle Wiener Siege, ungemein glanzvoll im Anfang, dann mit nach und nach sich geltend machendem üblem Nachgeschmack. Es stellte sich nämlich heraus, dafs der Sieg ein Modesieg war, und dies war das Gefährliche. Die Sezession lief Gefahr, an diesem Siege zu verbluten. Er war ihr gar zu leicht in den Schofs gefallen, er hatte entsetzlich viel Nachahmerschaft im Gefolge, er schreckte manche vornehmen Naturen zurück, er liefs die Neidsuppe des Ingrimms heimlich kochen und schliefslich im gegebenen Moment (Klimt-Affäre!) zischend überbrodeln.

Um das alles zu begreifen, mufs man sich klar machen, dafs Wien beim Hervortreten der Sezession seit etwa anderthalb Jahrzehnten künstlerisch ausgehungert war. Nach Makarts Tode war Kirchhofsstille eingetreten, in deren Resonanzlosigkeit die paar grofsen Talente jener Zeit, ein Emil Schindler, ein Hörmann, von Anfang an zu ersticken drohten, bis sie schliefslich in Wahrheit tragisch ins Grab sanken. Aber gerade das traurige Verbluten dieser Grofsen hatte in den jungen Talenten den moralischen Trotz grofsgezogen, und so kam die Sezession zustande. Es zeigte sich, dafs es dem österreichischen Boden an künstlerischer Begabung nicht fehlte, aber die lange Dürre hatte ihn kraftlos gemacht. Sollte er wieder Früchte tragen, so mufsten von auswärts neue Keime eingepflanzt werden. Die Sezession begann also damit, dafs sie die in Wien gänzlich unbekannt gebliebene modern-europäische Kunstbewegung durch Vorführung ihrer erlauchtesten Werke „importierte“. Ein Staunen ohnegleichen brach aus. Man hatte gar nicht geahnt, dafs es auf der Welt so etwas gäbe. Mit einemmal lagen die Kunstschätze eines ganzen Jahrzehntes, wie Perserteppiche ausgebreitet, vor den schier geblendeten Augen. Die Überfülle drohte zu verwirren. Aber mit seltener Instinktsicherheit traf der Wiener Geschmack seine höchst bezeichnende Auswahl. Soll man die drei Meister nennen, die in Wien am tiefsten wirkten, so sind das unzweifelhaft Giovanni Segantini, Max Klinger und Fernand Khnopff. Nicht Leibl, nicht Liebermann, nicht Eduard Manet, obwohl auch diese Anerkennung fanden. Aber sie waren nicht die Ersten, oder doch wenigstens nicht die Nächsten. Selbst Böcklin stand, obwohl hochverehrt, in einer gewissen Ferne. Die Wiener moderne Entwickelung übersprang somit den Naturalismus — und machte gleich bei der neuesten Entwickelung, dem ästhetischen Symbolismus, dem künstlerischen Pantheïsmus (wenn man so sagen darf), Halt. Auch hierin lag eine Gefahr, die — das sei gleich herausgesagt — bis heute noch nicht völlig überwunden ist. Es fehlt der Wiener Malerei, mit sehr wenigen Ausnahmen, jene unbedingte Natursicherheit und jenes felsenfeste Naturvertrauen, welche sonst die moderne Malerei so stark gemacht haben und als Grundlage nicht wohl entbehrt werden können. Sie sprang zu rasch und unvorbereitet ins äufserste Extrem. Und bezeichnenderweise war es von den drei vorbildlichen Meistern gerade Fernand Khnopff, der mit seiner Geheimthuerei und mit der Decadence seines Formenästhetismus im Beginn die sichtbarste Wirkung übte und die intimste Verehrung genofs. Geradezu einen Rausch entzündete Klinger mit seinem „Christus im Olymp“, und, was dem Gemälde an reinmalerischen Qualitäten fehlt, trat weit zurück hinter dem eminenten Kultur- und Persönlichkeitseindruck, den es hinterliefs, und der wohl einen Teil jenes „Gröfsenwahnes“ mitgenährt hat, den man zu Zeiten nicht ganz ohne Recht den Sezessionisten zum Vorwurf machte: es gab Momente, wo sie sich gleichsam Alle „von Klingers Gnaden“ fühlten. Die heilsamste Einwirkung übte Segantini. Sein hoher und kindlicher Sinn wies zugleich ins Heilige und ins Natürliche hinaus, lehrte die Einheit von Gott und Welt. Und seine aufserordentliche Maltechnik, die über der intim-empfindungsvollen Wiedergabe des Kleinsten niemals den Ausdruck der grofsen Linie aufser acht liefs und Wahrheit zur Schönheit steigerte, blieb ein steter sichtbarer Hinweis, dafs das Handwerkliche die ganz unschätzbare Grundlage jeglichen Kunstschaffens ist. Aber vielleicht war Segantini für die jungen Wiener Künstler „zu hoch“. Wohl klärten sie die Reinheit ihres Kunstsinnes an ihm und übten sich, zumal nach dem vorzeitigen Tode des Meisters, in der schönen Tugend der Verehrung: aber des Abstandes

ihrer eigenen Kräfte blieben sie sich trotzdem nicht immer voll bewufst. Bevor sie springen und gehen konnten, wollten sie manchmal schon fliegen lernen, und nur die grofse Geschmackskultur, welche als zügelndes und zugleich heimatliches Moment hinzutrat, bewahrte sie vor ärgeren Mifsgriffen.

Auf diese geschmackliche Seite wird sodann ein besonderer Nachdruck zu legen sein. Vielfach ersetzt der Wiener, was ihm an Kraft und Ursprünglichkeit der Naturerfahrung fehlt, durch die lebendige Sicherheit seiner Geschmacksbildung. Vielleicht war man ja gerade deshalb in Wien so spät in die moderne Kulturbewegung eingetreten, weil man mit alter Kultur, d. i. mit einer sicher wirkenden Tradition, zu sehr erfüllt und durchsättigt war. Man war so lange beim alten geblieben, weil man ein wirkliches Genügen daran fand; aber nicht blofs deshalb, sondern auch, weil man das Neue als roh, absurd und pietätlos verwarf. Somit war ein etwaiger Sieg des Neuen in Wien von vornherein an die Voraussetzung gebunden, dafs es sich stark genug erwiese zu schönheitlicher Tendenz, dafs es also nicht mit der umstürzlerischen Wucht verneinender Naturvölker (wie etwa der Skandinavier und Russen) aufträte, sondern, bei aller Neuheit der Ziele, doch mit der dressierten Kraft und anmutvollen Selbstbescheidung bewufster Kulturmenschen sich einführte. Diese Bedingung war gegeben, und sie wurde erfüllt. Das erfinderische Geschmacksvermögen der jungen Künstler entschied hier den Sieg. Naturgemäfs ging es ohne heftige Kämpfe und wütendes Sichsperren nicht ab. Aber der Punkt war doch gefunden, an dem man sicher einhaken konnte. Zuerst gewann man wenige, dann, rasch anwachsend, einen grofsen Teil der Frauen und damit der Familien, und so sickerte die neue Formenanschauung immer mehr ins Leben über, an alle Bedürfnisse sich wendend, allen Bequemlichkeiten dienend, unausgesprochenen und unbewufsten Wünschen gehorsam und feinfühlig nachspürend und zuvorkommend. Heute, kann man sagen, ist in Wien alles in Umformung begriffen und eine entschiedene Geschmacksaufklärung sucht alten wie neuen Verirrungen zu steuern. Während dem wahrhaft guten Alten ein erhöhter Antiquitätswert beigelegt wird, wird zugleich eifrig dafür Propaganda gemacht, dafs sich unser neues Leben auch mit neuen Formen selbstthätig schmücke.

So vollzog sich während der letzten vier, fünf Jahre jener grofse Aufschwung innerhalb des Wiener Kunstgewerbes, der heute bereits eine geschichtliche Thatsache ist. Die Sezession hat daran vor allen anderen Anteil genommen; sie ist und bleibt der Herd dieser Bestrebungen. Mögen die Leistungen auf dem Gebiete der Malerei und Skulptur im ganzen blofs zweiten Grades, weil in der Hauptsache abgeleiteter Natur sein, so sind ihre Errungenschaften auf dem Gebiete der angewandten Kunst und zum Teil auch der Architektur zweifellos ersten Grades, weil hier eine eigene und keimkräftige künstlerische Willensrichtung sich mit Entschiedenheit Bahn brach. Naturgemäfs wird man auch hier geschichtliche Voraussetzungen nachweisen und einerseits auf das moderne England und Belgien, anderseits auf den alteinheimischen Kongrefs- und Biedermeierstil hindeuten können. Da aber jedes Kind bekanntlich seine Eltern hat, in denen seine Eigenart andeutungsweise vorgebildet ist, so auch das moderne Wiener Kunstgewerbe. Und es ist darum keinerlei Herabsetzung oder Verkleinerung, wenn man auf seine Ursprungsquellen hinweist. Aus diesen Quellen hat es sich zum eigenen, stark und anmutig fliefsenden Strome heraus entwickelt.

Eine besondere Gunst des Schicksals ist es, dafs die jetzige Blüte des Wiener Kunstgewerbes vorwiegend auf Architekten zurückgeht. Darin beruht sein, trotz aller spielerischen Grazie, doch ernster und konstruktiver Sinn. Merkwürdigerweise ist der Mann, der den Anstofs gab, alles andere eher als ein Geschmackskünstler, der Oberbaurat Otto Wagner, aus dessen Schule die tonangebenden jüngeren Künstler, die Olbrich, Hoffmann, Moser, Bauer hervorgingen. Dafür ist Otto Wagner der Mann des impulsiven Willens und des kühnen modernen Gedankens. Ganz aus Altem hervorgegangen, hat er doch die Brücken zum Alten radikaler hinter sich abgebrochen, als irgend ein Anderer. So wirkte er von vornherein als entschlossene und zielgebende Persönlichkeit, und die Jüngeren hatten ganz einfach das in die That umzusetzen, was bei ihm als Antrieb hervorgebrochen war. Während nun Wagner selbst sich fast ganz auf die hohe Architektur beschränkte, haben seine Schüler und Jünger es verstanden, den Typus des modernen Wohnhauses bis in die kleinsten Details der inneren Einrichtung mit neuem künstlerischem Leben zu erfüllen. Was hier geleistet worden ist, das wird freilich auf keiner „Ausstellung" je gezeigt werden können. Das kann man nur von Fall zu Fall an Ort und Stelle studieren. Auch was Olbrich in Darmstadt geleistet hat, giebt nur ein unvollständiges Bild dessen, was die neuwiener Schule vermag. Vor allem ist doch Olbrich nur einer für sich, wenn auch ein Starker, Erfindungsreicher. Aber ganz falsch wäre es, aus seinem persönlichen Stil nun sozusagen den „Wiener" Stil herausdestillieren zu wollen. Das wäre eine Ungerechtigkeit nach zwei Seiten hin, sowohl gegen Olbrich als gegen seine durchaus selbständigen Mitstrebenden. Auf nähere stilistische Unterschiede kann hier natürlich nicht eingegangen werden.

Die Hauptsache aber ist, dafs die neu inaugurierte Blüte der Wiener Kleinkunst durch

HELMUT LIESEGANG:
KATTWYCK (Radierung)

ihrer eigenen Kräfte blieben sie sich trotzdem nicht immer voll bewufst. Bevor sie springen und gehen konnten, wollten sie manchmal schon fliegen lernen, und nur die grofse Geschmackskultur, welche als zügelndes und zugleich heimatliches Moment hinzutrat, bewahrte sie vor ärgeren Mifsgriffen.

Auf diese geschmackliche Seite wird sodann ein besonderer Nachdruck zu legen sein. Vielfach ersetzt der Wiener, was ihm an Kraft und Ursprünglichkeit der Naturerfahrung fehlt, durch die lebendige Sicherheit seiner Geschmacksbildung. Vielleicht war man ja gerade deshalb in Wien so spät in die moderne Kulturbewegung eingetreten, weil man mit alter Kultur, d. i. mit einer sicher wirkenden Tradition, zu sehr erfüllt und durchsättigt war. Man war so lange beim alten geblieben, weil man ein wirkliches Genügen daran fand; aber nicht blofs deshalb, sondern auch, weil man das Neue als roh, absurd und pietätlos verwarf. Somit war ein etwaiger Sieg des Neuen in Wien von vornherein an die Voraussetzung gebunden, dafs es sich stark genug erwiese zu schönheitlicher Tendenz, dafs es also nicht mit der umstürzlerischen Wucht verneinender Naturvölker (wie etwa der Skandinavier und Russen) aufträte, sondern, bei aller Neuheit der Ziele, doch mit der dressierten Kraft und anmutvollen Selbstbescheidung bewufster Kulturmenschen sich einführte. Diese Bedingung war gegeben, und sie wurde erfüllt. Das erfinderische Geschmacksvermögen der jungen Künstler entschied hier den Sieg. Naturgemäfs ging es ohne heftige Kämpfe und wütendes Sichsperren nicht ab. Aber der Punkt war doch gefunden, an dem man sicher einhaken konnte. Zuerst gewann man wenige, dann, rasch anwachsend, einen grofsen Teil der Frauen und damit der Familien, und so sickerte die neue Formenanschauung immer mehr ins Leben über, an alle Bedürfnisse sich wendend, allen Bequemlichkeiten dienend, unausgesprochenen und unbewufsten Wünschen gehorsam und feinfühlig nachspürend und zuvorkommend. Heute, kann man sagen, ist in Wien alles in Umformung begriffen und eine entschiedene Geschmacksaufklärung sucht alten wie neuen Verirrungen zu steuern. Während dem wahrhaft guten Alten ein erhöhter Antiquitätswert beigelegt wird, wird zugleich eifrig dafür Propaganda gemacht, dafs sich unser neues Leben auch mit neuen Formen selbstthätig schmücke.

So vollzog sich während der letzten vier, fünf Jahre jener grofse Aufschwung innerhalb des Wiener Kunstgewerbes, der heute bereits eine geschichtliche Thatsache ist. Die Sezession hat daran vor allen anderen Anteil genommen; sie ist und bleibt der Herd dieser Bestrebungen. Mögen die Leistungen auf dem Gebiete der Malerei und Skulptur im ganzen blofs zweiten Grades, weil in der Hauptsache abgeleiteter Natur sein, so sind ihre Errungenschaften auf dem Gebiete der angewandten Kunst und zum Teil auch der Architektur zweifellos ersten Grades, weil hier eine eigene und keimkräftige künstlerische Willensrichtung sich mit Entschiedenheit Bahn brach. Naturgemäfs wird man auch hier geschichtliche Voraussetzungen nachweisen und einerseits auf das moderne England und Belgien, anderseits auf den altheimischen Kongrefs- und Biedermeierstil hindeuten können. Da aber jedes Kind bekanntlich seine Eltern hat, in denen seine Eigenart anderungsweise vorgebildet ist, so auch das moderne Wiener Kunstgewerbe. Und es ist darum keineswegs Herabsetzung oder Verkleinerung, wenn man auf seine Ursprungsquellen hinweist. Aus diesen Quellen hat es sich zum eigenen, stark und anmutig fliefsenden Strome heraus entwickelt.

Eine besondere Gunst des Schicksals ist es, dafs die jetzige [illegible] Wiener Kunstgewerbes vorwiegend auf Architekten zurückgeht. Darin beruht sein, trotz aller spielerischen Grazie, doch ernster und konstruktiver Sinn. Merkwürdigerweise ist der Mann, der den Anstofs gab, alles andere eher als ein Geschmackskünstler, der Oberbaurat Otto Wagner, aus dessen Schule die tonangebenden jüngeren Künstler, die Olbrich, Hoffmann, Moser, Bauer hervorgingen. Dafür ist Otto Wagner der Mann des impulsiven Willens und des kühnen modernen Gedankens. Ganz aus Altem hervorgegangen, hat er doch die Brücken zum Alten radikaler hinter sich abgebrochen, als irgend ein Anderer. So wirkte er von vornherein als entschlossene und zielgebende Persönlichkeit, und die Jüngeren hatten ganz einfach das in die That umzusetzen, was bei ihm als Antrieb hervorgebrochen war. Während nun Wagner selbst sich fast ganz auf die hohe Architektur beschränkte, haben seine Schüler und Jünger es verstanden, den Typus des modernen Wohnhauses bis in die kleinsten Details der inneren Einrichtung mit neuem künstlerischem Leben zu erfüllen. Was hier geleistet worden ist, das wird freilich auf keiner „Ausstellung" je gezeigt werden können. Das kann man nur von Fall zu Fall an Ort und Stelle studieren. Auch was Olbrich in Darmstadt geleistet hat, giebt nur ein unvollständiges Bild dessen, was die neuwiener Schule vermag. Vor allem ist doch Olbrich nur einer für sich, wenn auch ein Starker, Erfindungsreicher. Aber ganz falsch wäre es, aus seinem persönlichen Stil nun sozusagen den „Wiener" Stil herausdestillieren zu wollen. Das wäre eine Ungerechtigkeit nach zwei Seiten hin, sowohl gegen Olbrich als gegen seine durchaus selbständigen Mitstrebenden. Auf nähere stilistische Unterschiede kann hier natürlich nicht eingegangen werden.

Die Hauptsache aber ist, dafs die neu inaugurierte Blüte der Wiener Kleinkunst durch

die Reform der Wiener Kunstgewerbeschule in ihrem Fortbestand gewissermafsen gewährleistet ist. Einige der hervorragendsten Mitglieder der Sezession, Josef Hoffmann, Kolo Moser, Alfred Roller, Arthur Strasser, sind daselbst zu Lehrern ernannt worden und haben sich dadurch eine bedeutende Einflusssphäre erschlossen. Auch der Direktor der Schule, der rühmlich bekannte Maler und Lithograph Felician Freiherr von Myrbach, ist Mitglied der Sezession. Es wird also, mögen auch noch Hindernisse zu bewältigen sein, nach durchaus einheitlichem zielbewufstem Plane, beginnend beim Sehenlernen und schliefsend bei der stilistischen Umwertung, verfahren. Die Jugend aber strömt begeistert zu den lustig aufgerollten Fahnen, und die „Akademie der schönen Künste", diese ehrwürdig-fossile Institution, büfst an Beliebtheit und Zugkraft spürbar ein. Schon sind einige Absolventen der Kunstgewerbeschule, Otto Prutscher, Hans Vollmer, Wilhelm Schmidt, Erwin Puchinger, Max Benirschke, C. O. Geschka u. a. sowie die Damen Gisela von Falke, Marietta Peyfufs, Jutta Sika, Antoinette Krasnik u. a. schaffend an die Seite ihrer ehemaligen Lehrer getreten und arbeiten im gleichen Sinne, mit frischer, jugendfroher Begabung weiter. Und hinter ihnen drängen noch viele andere Talente, die einstweilen noch die Schulbänke drücken, indes sie bei Schulausstellungen und festlichen Veranstaltungen schon ihre Visitkarten vielversprechend abgegeben haben.

Neben der Sezession wirkt in wesentlich gleicher Tendenz, aber mit minder straffer Organisation, der kürzlich neugegründete „Hagenbund". Er hat gleich der Sezession sein eigenes Haus, zu dem er den Teil einer Markthalle umgebaut hat, und bekundet zweifellos ein ehrliches frisches Wollen. Verbindungen mit dem Ausland werden, aufser mit Deutschland, nicht unterhalten, sodafs der Verein die Pflege der „Heimatkunst" als sein eigentliches Ziel hinstellen konnte, was ihm den Sonnenschein ministerlicher und bürgermeisterlicher Gunst im reichen Mafse eintrug. Sympathische mittlere Begabung, die freilich das Niveau der Sezession meistens nicht erreicht, bildet, zusammen mit der von aufsenher zu erwartenden Förderung, für den „Hagenbund" eine angenehme Zukunftshoffnung.

Von der „Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens", in der das Fähnlein der Alten wacker ficht, umbraust von einem ungeregelten Schwarm vermögender Dilettanten und Amateure, ist kaum etwas zu sagen, als dafs dieser Verein sich für sein Leben gerne verjüngen möchte, indes bei der Jugend an Anziehungskraft stetig einbüfst. Gewifs giebt es auch hier noch Talente, aber die Zusammensetzung ist unorganisch und das künstlerische Ziel des Strebens schwer erkennbar.

Franz Servaes.

Berliner Brief.

In der Berliner ‚Sezession' ist ein Streit ausgebrochen. Ich hätte nie gedacht, dass er so weite Kreise ziehen würde. Daran war eine Erklärung schuld, die die Ausgeschiedenen publizierten. Sie war sehr ungeschickt und verriet aufs deutlichste wieder, dass die Schwachen sich verkürzt fühlen. Es ist das alte Lied: in der Kunst möchte jeder zu Worte kommen und es darf doch nur dem erteilt werden, der wirklich etwas zu sagen hat. Aber so streng ist der Präsident der ‚Sezession', Max Liebermann, durchaus nicht verfahren, er liess, des lieben Friedens willen, wider seinen Geschmack manchen reden, der in der That hier nicht hätte reden dürfen. Und nun fühlten sich diese dennoch verkürzt und rotteten sich zusammen und lehnten sich auf wider ihren Meister. Unter den Ausgeschiedenen befinden sich ein paar, deren Bilder man gern dort sah und weiter sehen möchte, an der Mehrzahl hat die ‚Sezession' nichts verloren. Ich sagte, ihre Erklärung sei ungeschickt abgefasst und verriete aufs deutlichste die gekränkte Schwäche. Da meine ich den Punkt: „die Sezession hat unsere Erwartungen nicht erfüllt, es wurde in ihr zu sehr eine Richtung, die impressionistische der Franzosen, gepflegt." Dieser Vorwurf trifft durchaus nicht zu. In der ‚Sezession' sind alle Richtungen zur Geltung gekommen und durchaus ebenbürtig. Dass die Künstler einen einseitigen Geschmack haben, ist bekannt und auch dass Max Liebermann den sogenannten Impressionismus bevorzugt. Es hat ihn dieser Umstand jedoch nie bei der Auswahl zur Einseitigkeit verführt. Er lässt einfach wider seinen Geschmack der entgegengesetzten Richtung den entsprechenden Raum und ist in der That hierbei weitherzig verfahren. Aber dieser Vorwurf der Einseitigkeit ist um so unzutreffender, da die Mehrzahl der Ausgeschiedenen sich unter die Rubrik ‚Impressionismus' gruppieren lässt. Gleich haltlos ist der Vorwurf gegen die dort ausgestellten französischen Bilder. Ich betone gewiss stets den Unterschied zwischen deutschem und französischem Wesen, zwischen deutscher Kunst und französischer, weise stets auf Feuerbach hin und auf Thoma, doch die im letzten Jahr in der ‚Sezession' ausgestellten französischen Bilder waren so hervorragender Qualität — sie entstammten der besten Periode französischer Malerei — dass wir den Leitern der ‚Sezession' nur dankbar sein sollten, es jungen Künstlern und Kunstfreunden, die nicht die Mittel haben nach Paris zu fahren, ermöglicht zu haben, diese Kunstwerke zu sehen. Und damit fällt auch der Vorwurf gegen Herrn Paul Cassirer, der noch persönlicherer Art ist, da er bisher seinen Kunstsalon jenen Ausgeschiedenen nicht geöffnet hat. Er pflegt zwar in seinem Kunstsalon nur eine Richtung, doch sagte ich ja schon, dass die Mehrzahl der Ausgeschiedenen dieser gleichen Richtung angehört. Ob er die Werke dieser Künstler nicht hoch genug schätzt, sie auszustellen, ist seine Sache. Dass er den französischen Impressionismus liebt, ist klar, dass er aber auch andere Künstler zu Worte kommen lässt, hat er durch manche Ausstellung bewiesen. Ich erinnere nur an die umfassende Thoma-Ausstellung und die von Thomas Theodor Heine. Ich zweifle daran, dass Herr Cassirer, der ein feiner Kenner ist, ein Bild von Feuerbach und Thoma genau so zu würdigen versteht, wie ein solches von Manet oder Renoir, doch genügt es ja, dass er obengenannte Künstler dem Publikum vorführt. Dass er ihre kleinen Nachtreter nicht will, kann ich ihm lebhaft nachfühlen. Sie sind gefährlicher wie ein mittelmässiger Naturalist. Nachdem Fritz Gurlitt tot ist, wartete Berlin förmlich auf einen Salon Cassirer. Was er im Lauf seines vierjährigen Bestehens dem Publikum vorgeführt hat, gehört zu den exquisitesten Kunstgenüssen, die sich denken lassen. Ich erinnere nur an die herrliche Renoir-Ausstellung des letzten Winters. Und auch was er sonst an französischer Malerei brachte, entstammte der grossen Ernte jener Epoche, die heute schon historisch betrachtet und gewertet wird. Die Kunst hat in seinem Salon eine ebenso wertvolle Stütze wie in der ‚Sezession' in Max Liebermann.

Man sieht im Salon Cassirer stets gute Sachen von Max Liebermann, und von den jüngeren deutschen Künstlern, die er in letzter Zeit ausstellte, seien Slevogt, Leistikow, Hübner, Hanke genannt. Max Liebermann steht nach wie vor an der Spitze der Berliner Impressionisten. Er hat sich mit grosser Zähigkeit bis auf seine heutigen, nicht mehr jungen Tage gehalten. Er ist sich treu geblieben und künstlerisch ‚oben' geblieben und hat eine Entwicklung hinter sich. Wir sahen im Lauf der Zeit im Salon Cassirer Sachen von ihm, die noch aus seinen frühen Anfängen rührten und wie die ersten Courbets noch in tiefes Braun getaucht sind. Wir sahen Sachen aus seiner besten Zeit, in der er mit seltener Meisterschaft, wie in seinen Amsterdamer Waisenhausbildern, das Sonnenlicht auf die Leinwand zwang. In der letzten Zeit gab er meist kleine geistreiche Improvisationen, die aber nie ohne Reiz, nie ohne Interesse für den Beschauer. Man kommt bei ihm nie in die Gelegenheit, ein Schwanken zu konstatieren, wie dies bei jüngeren so häufig der Fall ist. Z. B. bei Leistikow. Dieser Künstler hat einmal einen guten Herbst und einmal einen schlechten. Er begann als Naturalist, geriet ins Stilisieren, höher und höher, bis seine Bilder sich von einer Tapete nicht mehr viel unterschieden. Mir waren diese Bilder recht sympathisch, denn sie waren mit Scharfsinn konsequent durchgeführt. Waren etwas Geschlossenes, ein Ganzes. Doch nicht angenehm berührte es den Kunstfreund, den Künstler dann schwanken zu sehen. Heute sind Leistikows Bilder meist ein Gemisch von impressionistischer und dekorativer Kunst und am sympathischsten, so das erste Element überwiegt. Denn das Dekorative macht ein Bild trocken und fade, wenn es nicht reiner Selbstzweck ist. Man hat dann die Empfindung, der Produktion eines gewandten Pinsel-Gymnastikers zuzuschauen, der ‚so' kann aber auch ‚so'. Und unter diesem ‚Können' geht der intime Zauber verloren, der den Künstler zur Produktion lockte und beseligte, während er schuf, es bleibt mehr nur der gewandt behandelte Gegenstand übrig, der an sich nicht Reiz genug ausstrahlt. Das empfand man vor so manchem der letzten Grunewald-Bilder dieses talentvollen Malers.

Ein Maler, der nur um der Lust des Tons willen Farben auf die Leinwand streicht, und zwar mit der deutlich sichtbaren Wollust, die etwa einen Manet hierzu verführt haben mag, ist Hanke. Was ich bei ihm vermisse und auch, wenn auch nicht in dem Maasse, bei dem schon viel kräftigeren so doch nicht so delikaten Slevogt, ist das Vermögen einer gewissen Vollendung. Man vermisst etwas. Diese Bilder scheinen alle etwas in der Anlage stehen geblieben. Das lässt man sich ein-, zweimal gefallen, doch der Künstler darf nicht in diesem Zustand verharren. Bei Hübner, der sich aus recht bescheidenen Anfängen überraschend entwickelt hat, trifft dieser Vorwurf nicht zu.

* * *

Der Salon ‚Keller und Reiner' verhielt sich, was bildende Kunst anbelangt, in den frühen Wintermonaten ziemlich still und pflegte in erster Linie seine Hauptdomäne, die angewandte Kunst. Für alle neueren Kleinkünste jeglicher Art ist er heute in Berlin wohl die beste Bezugsquelle. Das In- wie Ausland ist auf diesem Gebiet stets gleich gut vertreten.

Eine bemerkenswertere Ausstellung war die der Münchener Künstlergruppe ‚die Scholle', und in ihr fiel vornehmlich Erlers Bild die ‚Pest' auf. Wer dies Werk aus der ‚Jugend' kannte, war ein wenig enttäuscht, es hier in so grossem Format zu sehen. Das Bild ist gut erfunden, und mit unheimlicher Wucht schreitet das vernichtende Weib über den entvölkerten Marktplatz der Stadt, aber es wirkte dennoch leer, weil es in rein technischer Beziehung leer ist. Es ist ein arges Missverstehen dieses und anderer Künstler, zu glauben, es genüge, ein dekoratives Bild wie ein Plakat anzustreichen. Die grossen Kunstwerke müssten in jeder Beziehung gleichwertig sein. D. h.: schneide ich ein Stück aus einem Rockärmel, so muss dieser Ausschnitt rein stofflich betrachtet noch ein Kunstwerk sein. — Der norwegische Bildhauer Sinding ist ein langweiliger Herr. Das zeigte er sowohl mit seiner überlebensgrossen Gruppe ‚Mutter Erde' wie mit den Statuen der Dichter Ibsen und Björnson. Weder ist seine Auffassung tief noch seine Technik pikant. Pikant ist der russische Bildhauer Trubetzkoi. Er ist pikant, aber auch nicht tief, denn pikant ist nicht nur seine Technik, auch seine Auffassung. Und dann hat das Wort anderen Sinn. Er scheint ein reizvoller Illustrator der Skulptur. Er skizziert uns elegante kleine Damen mit all jener Charme, mit der etwa, in einer glücklichen Stunde, unser Recznicek die verführerischen Reize weiblicher Frou-Frou's aufs Papier wirft. Während Medardo Rosso das Prinzip Rodins, aus dem Block zu arbeiten, den Eindruck des Blocks zu wahren, noch übertreibt. Kaum, dass man die Bewegung bei ihm ahnt. Seine Figuren scheinen alle wie Betrunkene infolgedessen zu torkeln.

Und dann, in diesen Tagen, sahen wir bei ‚Keller und Reiner' die drei Berliner Künstler Brandenburg, Baluscheck und Ludwig von Hofmann. Dieser Baluscheck ist ein interessanter Mensch. Ich sah einen simplen Spiessbürger vor den Bildern stehn und hörte ihn sie loben. Das wunderte mich sehr und freute mich doppelt. Denn Baluscheck ist ein Künstler, auf den die Worte des Kaisers passen, als er von jenen sprach, die das Hässliche suchen und noch übertreiben. Die meisten, die beim Kaiser in diesem Verdacht stehen, thun dies freilich nicht. Baluscheck thut es, mit Absicht. Denn sein Studienfeld ist das dunkelste Berlin NO. Er tritt an dieses Milieu heran mehr mit dem Interesse des Litteraten, denn aus rein malerischen Absichten, über die er noch dazu in nicht allzu starkem Maasse verfügt. Deshalb wollte ich, er zeichne diese Sachen, statt sie in grossem Format zu malen. Seine etwas unbeholfene Malweise ist diesen Stoffen nicht gewachsen. Ja, malte er in der geistreich skizzierenden Art des Parisers Raffaeli! Ich sagte also, dass er das Hässliche sucht, findet und übertreibt. Er kennt sein Berlin, kennt diese Leute, kennt sie in allen Situationen, die Weiber beim Kaffeeklatsch, die Männer im Kriegerbund, hinter dem Sarg der Selbstmörderin den einsam Hinterbliebenen, die Chansonette in der rauchigen Schenke etc. etc. Es ist ein wenig erfreuliches Bild, das dieser Künstler vor uns aufrollt, aber wieviel künstlerischer Ernst, wieviel Idealität gehört dazu, dies zu malen, weil der Künstler fühlt, er muss es malen, statt mit erlogenen Sachen nach feilem Eintagsruhm und Erfolg zu haschen. Ja, in dieser Kunst steckt noch mehr, wie nur das Interesse des Litteraten, der psychologisch ein bestimmtes Milieu zerlegt, es liegt eine Schwermut über manchem der Bilder, unter der die Liebe glimmt wie ein Funke unter nasser Asche . . .

Für die Märchenbilder des Brandenburg habe ich wenig Verständnis. Sie sind mir nicht einfach genug. Ich möchte hiermit nicht gegen diesen Künstler sprechen, vielmehr ihn für sich selbst sprechen lassen.

Zum Schluss ein Bild von Ludwig v. Hofman. Eine grosse dekorative Leinwand. Für Hamburg bestimmt, wie man sagt. Als ich von oben herab das Bild hinten im letzten Saal an der Querwand hängen sah, fühlte ich etwas von dem, das man im ersten Augenblick vor grossen Kunstwerken empfindet. Dann mässigte sich das Entzücken. Aber der Eindruck blieb doch ein guter und starker. Es ist eben ein dekoratives Bild. Überraschend und zwingend ist die Raumwirkung der Landschaft gestaltet. Ein See, von Bergen eingeschlossen, im Vordergrund eine Wiese mit tanzenden Mädchen. Echt Hofmansche Menschen. Sie leben und sind doch nicht alle Fleisch und Blut, haben keine Schicksale. O, dass Feuerbachsche Frauen in dieser Landschaft wandelten, die bei allem Frühlingsschimmer ein leiser Ton herbstlicher Trauer durchzittert, ja Frauen aus den Bildern des Feuerbach, denn die Gruppe links, die uns zu nahe gerückt ist, als dass wir noch an ihr elfisches Dasein glauben möchten, wirkt zu — bürgerlich. Aber immerhin: eine respektable Leistung.

Rudolf Klein.

Münchener Kunst.

Käthe Kollwitz (Künstlerinnen-Verein).

Carl Strahtmann (Kunst-Verein).

Zwei merkwürdige Talente, die hier durch Zufall zusammenkommen! Bei denen zu verweilen wohl lohnt. Man kann — direkt — eigentlich nicht sagen warum. Will man es umschreiben, so ist es eben dieses „Merkwürdige", was einen anzieht. Sie sind da, so wie sie sind; aber man hat eigentlich garnicht in der Weise sofort die Beziehung zu ihnen, wie es sonst der Fall ist. Das reizt. Sie sind mit einer solchen „Sicherheit", mit einer solchen „Selbstverständlichkeit" da, dass man sich empört, nicht dicht an sie heranzukommen. Da schleicht sich denn gern wieder ein Misstrauen ein; ohne ein feindliches Gefühl zu haben, versucht man einen Mangel aufzuspüren, der eine Erklärung bringen soll, in der Erwartung, auf diesem Wege durch das Dickicht hindurchzukommen.

Ich versprach mir viel von Frau

— Käthe Kollwitz —

und als nun eine Ausstellung in dem hiesigen Künstlerinnen-Verein eine zufällige Gelegenheit gab, mehr von ihr zu sehen, fand ich eigentlich doch nicht das, was ich für mich erwartet. Freilich ist zu bedenken, dass hier doch wohl noch zu wenig herangezogen ist, um ein endgültiges Urteil begründen zu können. Gerade hier wäre es — wie immer bei ausgesprochenen, in gewissem Sinn abgerundeten und fertigen Talenten — unbedingt nötig, frühere Sachen vergleichen zu können. Das Werden dieses Talents einigermassen verfolgen zu können! Man möchte wissen, wie diese Frau dazu kam, so temperamentvolle und doch so tote Linien zu geben, so zuckendes Empfinden auf Gesichter zu werfen, die Menschen angehören, die, vom Tode schon gekennzeichnet, nur als halbe Leichen auf dieser Erde noch ein beinahe spukhaftes Dasein führen. Gerade in dieser Richtung hatte ich Tieferes, Vielseitigeres, Empfindungsechteres erwartet. Dies glaube ich aber zu vermissen. Ist diese „Sachlichkeit", die zwischen Menzel und Goya liegt, die Frucht einer übervollen Seele? Oder ein technischer Behelf, eine Erkenntnis?

* * *

Gerade die graphische Kunst wäre so sehr geeignet, einer Frau, die genug Eigenes besitzt, Gelegenheit zu geben, uns von sich und ihrem Geschlecht zu erzählen, sich ganz auszuschöpfen und damit einen Weg zu beschreiten, der so verlockend wäre, da er so ganz unbegangen ist. Nicht zu konkurrieren gälte es mit schon Vorhandenem, Geprägtem, sondern als Frau zu suchen. Freilich ist das sehr schwer und es ist immerhin vielleicht besser, man sieht tüchtige Sachen, die sich an den Geist vorhandener Kunst anlehnen, als eine krampfhafte, aufgeblasene Hascherei nach Neuem. Jedoch empfinde ich diese Möglichkeit als wünschenswert und schön. Alle Erscheinungen der Kunst sind männlichen Charakters, oder wenn weiblicher Einfluss da war, so ging er doch erst durch das männliche Auge; und wenn man selbst hier noch sagen kann, dass trotzdem auch hier noch so unendlich viel zu schöpfen und zu schaffen ist, dass unter Millionen Möglichkeiten vielleicht hundert zur Offenbarung gebracht sind, so begreift man, wie unendlich viel für ein Kern- und Vollblutweib hier noch zu thun ist — vorausgesetzt, dass nicht jene Meinung die richtige ist, die von vornherein die Möglichkeit künstlerischen Schaffens als eines gesetzmässigen Mangels konstituiert. Doch ist das noch unbewiesen und bleibt abzuwarten; und auf einem Gebiet, wo so viel unter Schutt begraben liegt, ist es wohl richtig, mit einem Urteil hintanzuhalten; (auch dann noch könnte man sagen, dass eben diese ausgesprochene Eigenart der Rezeptivität jedenfalls doch auch zur Erscheinung gebracht werden könnte). Wir haben ungefähr, nach Jahrhunderten nun, eine Vorstellung davon, wie ein Mann sieht und das Gesehene mit irgendwelchen Mitteln künstlerischer Art reproduziert. Nun wünschen wir zu sehen, wie ein Weib sieht und das Gesehene mit irgendwelchen Mitteln künstlerischer Art — hier der graphischen Kunst — reproduziert. Freilich müsste dies in ganz anderer Weise geschehen, als dies von einer heutigen Modebewegung — deren Erzeugnisse nicht höher zu werten sind als die der „Gartenlaube" und als solche nach einem kurzen Menschenalter auch erkannt werden werden — besorgt wird, wo die Geschlechtsfrage als die alleinseligmachende Lösung in den Vordergrund gerückt wird. Diese letztere Frage ist in dem Ganzen, in dem Glutball des Werdens, eine sehr nebensächliche Frage und ausschliesslich Privatsache. Es ist eine von den Fragen, deren Lösung leicht gelingt, wenn man recht vorsichtig mit ihr umgeht und sie garnicht in Betracht zieht, sie der Natur überlässt. Wird sie überhaupt erst eine „Frage", so zeigt sie nur ein verzerrtes Gesicht und man lasse sie darum ruhen und sich selbst lösen. Jedem ist sie mit auf den Weg gegeben, dass er grösser daran werde und so oder so sie bezwinge oder sich bezwingen lasse, und es ist eine Feigheit — eine der vielen Feigheiten unserer Zeit — hiermit auf den Markt zu springen und der Allgemeinheit eine Antwort abzufordern. Von einem andern Standpunkte aus — wenn nämlich hier nicht so viel verfahren wäre, müsste der Rat allerdings vielleicht anders lauten. Aber so, wie es heute steht, ist es so am besten. Es ist nur ein wenig „Härte", ein wenig „Sophrosyne", ein wenig „Selbsterziehung", ein wenig wirkliche, echte „Arbeitsfreudigkeit" nötig, und der Mensch findet seinen Weg. Es charakterisiert unsere Zeit, dass sie überall Fragen aufwirft, an Äusserlichkeiten sich genügen lässt, wo sie den Kern: die Umschaffung und Neu-Werdung des Menschen gern ignoriert, der Allgemeinheit Dinge aufbürdet, zu deren Lösung sie zu schwächlich ist. Es ist etwas ganz Verschiedenes: die eine Frage — ob zur Erklärung der heutigen, äusseren und inneren Weltgeschehnisse und des Gewordenen der Gesichtspunkt des Sexuellen die einzig richtige Notwendigkeit abgiebt; es ist eine andere Frage, ob es so sein sollte, so sein muss und anders nicht denkbar ist. Das eine ist deskriptiv, historisch, rückschauend — also im Grunde unfruchtbar; das andere ahnend, versuchend, reinigend, erneuernd, für die Zukunft — also immer nur fruchtbar.

* * *

Wohl könnte man Frau Käthe Kollwitz die Lehrer aufzählen, von denen sie gelernt; aber man käme ihr dadurch nicht näher, und der Rest, der fraglos bleiben würde, würde anzeigen, dass man ihr sicher damit Unrecht thut, meint man sie damit zu erklären. Sie besitzt technische Fertigkeit in hohem und reinem Grade. Ob nun aber auch ein Mensch dahinter steckt, also im ganzen ein echter Künstler in ihr zu vermuten ist, das ist nicht zu entscheiden. Weiblich ist an ihr die Eigenschaft, krass zu sein; dass sie schreit, sechsmal unterstreicht, wo die Thatsachen genügen. Dadurch erreicht sie eine gewisse Rücksichtslosigkeit der Linie, eine Gewaltsamkeit des Affekts, eine Eckigkeit und Gezwängtheit des Ausdrucks, die mit dem Stoff — Weberelend, Revolution — zusammenfallend eine Vollendung erreicht, die beinahe zu einem künstlerischen Glaubensbekenntnis sich auswächst und daher unweigerlich verblüfft. Allerdings ist dies eben eine Vollendung, die einen Mangel zugleich in sich trägt. Man glaubt zu fühlen, irgend etwas ist da doch nicht richtig. Oder ist hieran nur die Lückenhaftigkeit des Gebotenen schuld? Und ist Frau Kollwitz mehr als eine sehr gute Schülerin? Ich komme damit wieder auf den Ausgangspunkt zurück; es heisst warten, bis mehr zu sehen ist, und dieses Talent erscheint merkwürdig genug, diese Gelegenheit herbeizuwünschen. Denn es liegt etwas merkwürdig Anziehendes in dieser ernsten, rücksichtslosen Sachlichkeit, in dieser entsagenden, verbissenen, wuchtigen Härte; Eigenschaften, deren Vereinigung über die dargestellte Wirklichkeit hinaus, die sie erzählen und illustrieren, die Möglichkeit zu einer seltsamen und spukhaften Phantastik anbahnt.

So ist auch

— Carl Strahtmann —

in dem gleichen Sinne ein merkwürdiges Talent. Auch bei ihm ist es ebenso: man möchte mehr von ihm sehen; man möchte seinen Entwicklungsgang ungefähr übersehen können. So kann man — will man nicht im Sinne einer landläufigen, vorschnellen Art reden und festlegen, wo noch nichts festzulegen ist — nur in Andeutungen und Möglichkeiten das zu umschreiben suchen, was hier empor will. Schon vor Jahren gab es in einer der Berliner grossen internationalen Ausstellungen am Lehrter Bahnhof einige merkwürdige Sachen dieses Künstlers, von denen ein Werk besonders — wenn ich nicht irre, war es „Prinzesschen" betitelt — fesselte und im Gedächtnis blieb. Nun stösst man in dem hiesigen Kunstverein unter einem Wust von langweiligen Mittelmässigkeiten und einigen tüchtigen Durchschnittsbildern, die immerhin ein gewisses Talent und Feinfühligkeit bezeugen, mit einem Male auf vier Bilder, die ganz aus der Umgebung herausfallen. Kopfschüttelnd gehen die Besucher vorüber; man hat die Bilder vorsichtigerweise schon etwas abseits, in den letzten Saal, in eine Ecke gehängt.

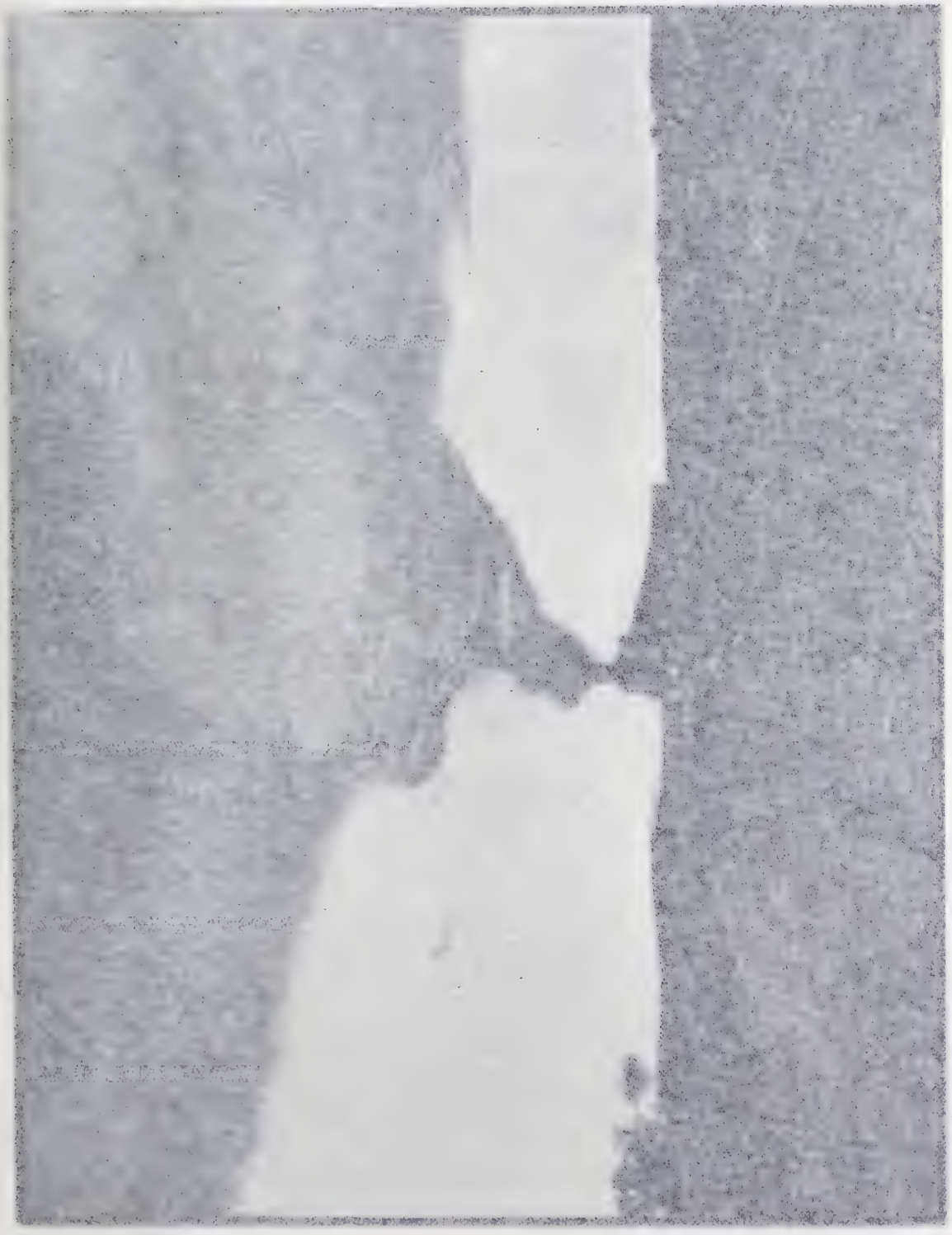
Strahtmann hat eine ganz ausgesprochene Physiognomie; unter Tausenden wird man ihn sofort heraus erkennen. Dies kann möglicherweise ein Zeichen innerer Leere sein; wir haben eine ganze Anzahl von Künstlern, die auf Kosten einer eigenen Individualität, die zersplittert wäre und immerwährend sucht, es verstanden haben, sich eine Note zu sichern, die ihnen ein fest umrissenes Aussehen geben, so dass jeder, wenn erst die Formel hierfür von der Kritik festgestellt ist, sie aufnimmt, weitergiebt, was für diese Künstler nun soviel bedeutet, dass ihr Bestand fortan gesichert ist. Dies könnte hier der Fall sein. Ich glaube es nicht.

* * *

Etwas Merkwürdig-Gefesseltes liegt in diesen phantastischen Linien. Etwas, das unausgesprochen bleibt; und dieses Gefühl strömt unwillkürlich zu dir hinüber und teilt sich dir mit. Ja — etwas Trockenes, Stachlichtes, Starres, Distelartiges liegt darin. Und doch — hinter dieser äusseren Hülle lebt eine tiefe Glut. Nicht nur in den scheinbar leblosen Farben, die doch so warm leuchten. Und dies — dies verborgene, versteckte Leben — übt beinahe einen bannenden Zauber aus. Fast geht eine hypnotische Wirkung von diesen Linien und Farben, die wie im Schlaf erstarrt erscheinen, aus. Eine höchst eigenartige Stille, Abgeschiedenheit umwebt alles, hüllt es ein; doch ist dies nicht sichtbar. Man könnte nicht eine Farbe nennen, die besonders charakteristisch hervortritt, sich als solche einprägt — es ist die Art, wie er sämtliche Farben zu einander stellt; eine seltsam zusammenhanglose Zusammengehörigkeit! Es scheint ein Mittelstadium zwischen Kunst und Dekoration; die letzte Linie scheint noch nicht gefunden zu sein; wie in träumendem Schlafe, der noch nichts von Leben weiss, wachsen diese noch ungeborenen Regungen wahllos durcheinander. Es könnte hierin sich eine Schwäche dokumentieren, die die Klarheit, die Konzentration, den letzten Willen zur Kunst, das eigentliche „Schaffen" nicht will, aus einem kranken Verzicht heraus, der sich in das Gewand einer chaotischen Willenslosigkeit kleidet, ablehnt und auf diesem Umwege scheinbar sich einen Charakter gewinnt. Dies ist vorderhand nicht zu enträtseln.

Strahtmann giebt ein Bild im Bilde; er malt einen Kopf; den Hintergrund bildet ein dunkelroter Blütenstrauch, der wirklich ist und doch ein seltsames, phantastisches Aussehen trägt. Dieses — der Kopf und die Stauden — sind im Bilde umrahmt; und den Zwischenraum zwischen dem gemalten Rahmen und dem eigentlichen Holzrahmen füllt Strahtmann mit eigenartigen Schlingpflanzen, die sich wahllos zu bewegen scheinen, aus. Dies ist ein Beispiel. Sieht man näher zu, so fällt einem auf, mit welch warmer Liebe das alles gegeben ist. Es ist fast kein Fleckchen auf der grossen Fläche, das nicht irgendwie die Signatur Strahtmannschen Geistes trägt; unzählige Sternchen in allen Formen bedecken die Fläche; ganz kleine Blütchen leuchten irgendwo aus einer Ecke heraus; erst sah man sie garnicht, wo sie in Haufen schimmern. Und dies alles ist mit einer Hingabe dargestellt, mit einer so minutiösen Genauigkeit gegeben, dass man sich wundern muss, dass das Ganze wiederum so garnicht kleinlich wirkt. Tritt man vom Bilde hinweg, so ist sofort wieder der einheitliche, ornamentale Gedanke, der alles zusammenfasst, da. Damit kommt man dem Rätsel etwas näher. Es scheint, als ob Strahtmann eine ausgesprochen dekorative Phantasie besitzt, die in Flächen denkt. Er sieht eigentlich nur die Fläche als solche und will keine körperliche Wirklichkeit. Diese strengen, arabisch-assyrischen, hieratischen Liniengebilde, die er in so feiner, mosaikartiger Technik zusammenfasst, wirken ungefähr als Wandmalereien, als Teppiche, als moderne Gobelins. Hier erklärt sich auch, dass er den Dingen, die sonst untergeordnet als Nebensache erscheinen, mit solch offenbarer Vorliebe nachgeht und sie ausgestaltet. Er vereinfacht die Dinge und doch führen sie ein blühendes Leben. Ein Mantel, der Helm der Athene, ein Stirnreif geben ihm Gelegenheit, ein ganzes phantastisches Märchen zu ersinnen und in Farbe und Linie zu erzählen. Und in diesem Erzählen spielt die ganze wechselvolle und bunte Pracht asiatischer Märchen. Und dies alles giebt er mit einer Sicherheit, der man die mühevolle, gedankliche Arbeit nur noch ganz von fern anmerkt, was um so wohlthuender berührt, als man sonst von dieser Abgegrenztheit nicht sonderlich denken könnte. Dieser Künstler müsste einen ganzen Palast schmücken, müsste Tausend und eine Nacht illustrieren und er würde die seltsame, phantastische Wirklichkeit und die wirkliche Phantastik dieser traumhaften Erzählungen, dieser Quintessenz des Lebens und Fühlens eines ganzen Volkes vielleicht erreichen. Er hat einen Reichtum von Ideen, eine Mannigfaltigkeit der Gefühlssymbolisierung, die ihn dazu bestimmt, ein hervorragendes dekoratives Talent zu werden. Doch geht es ihm so wie dem anderen dekorativen Künstler: Heine. Beide haben auf diesem Gebiete ein originales Fühlen und Können und beide werden zu der dekorativen Bewegung nicht herangezogen. Statt dessen müht sich eine ganze Legion von Leuten ab, den Beweis zu führen, dass es garnicht schwer ist, eine Linie, die ein anderer erfand, in ewiger Monotonie und Variation zu bringen mit dem merkwürdigen Erfolg, dass sie immer wieder als neu angesehen wird und Liebhaber findet und die Verfertiger als kunstgewerbliche Talente gelten. Die Devise ist: nur immer hübsch gleichmässig und langweilig! Beileibe nicht individuell oder gar phantastisch. Dann wird die Ruhe nicht gestört, der Geist nicht angestrengt, und jeder kann mit einiger Mühe, die sich auf das Auswendiglernen geprägter Phrasen beschränkt, mitreden und mitthun. Darauf geht das Streben: das künstlerische Niveau herabzudrücken und allgemeingültige Formeln zu schaffen, mittels deren jeder, der einiges Geschick hat, imstande ist, Dinge zu erzeugen, die einem Kunstwerk ähneln. So kommt es, dass ein Haufe talentloser Nach- und und Breittreter, der täglich anschwillt, die, die wirklich etwas sind, etwas zu werden trachten, die etwas zu sagen haben, in den Boden stampft. Und so kommt es denn auch, dass Bilder wie die hier besprochenen in einen Winkel gehängt werden, der fast nur als Verbindungsgang zwischen zwei Sälen zu betrachten ist. Allerdings hat man dabei den Vorzug, sie ungestört zu geniessen, ohne von anderem Wertlosen belästigt zu werden.

Ernst Schur.



GUSTAV KAMPMANN:
ZUG IM FELDE (Lithographie)

– Carl Strahtmann

in dem gleichen Sinne ein merkwürdiges [illegible] bei ihm ist es ebenso: man möchte [illegible] sehen; man möchte seinen Entwicklungsgang [illegible] übersehen können. S[illegible] kann man — will man [illegible] einer [illegible], noch nichts festzulegen ist — nur [illegible] Andeutungen und [illegible] der Berliner grossen internationalen Ausstellung am Lehrter Bahnhof einige merkwürdige S[illegible] dieses Künstlers, von denen ein Werk besonders — wenn ich nicht irre, war es „Prinzesschen" betitelt — fesselte und im Gedächtnis blieb. Nun stösst man in dem hiesigen Kunstverein unter einem Wust von langweiligen Mittelmässigkeiten und einigen tüchtigen Durchschnittsbildern, die immerhin ein gewisses Talent und Feinfühligkeit bezeugen, mit einem Male auf vier Bilder, die ganz aus der Umgebung herausfallen. Kopfschüttelnd gehen die Besucher vorüber; man hat die Bilder vorsichtigerweise schon etwas abseits, in den letzten Saal, in eine Ecke gehängt.

Strahtmann hat eine ganz ausgesprochene Physiognomie; unter Tausenden wird man ihn sofort heraus erkennen. Dies kann möglicherweise ein Zeichen innerer Leere sein; wir haben eine ganze Anzahl von Künstlern, die auf Kosten einer eigenen Individualität, die zersplittert wäre und immerwährend sucht, es verstanden haben, sich eine Note zu sichern, die ihnen ein fest umrissenes Aussehen geben, so dass jeder, wenn erst die Formel hierfür von der Kritik festgestellt ist, sie aufnimmt, weitergiebt, was für diese Künstler nun soviel bedeutet, dass ihr Bestand fortan gesichert ist. Dies könnte hier der Fall sein. Ich glaube es nicht.

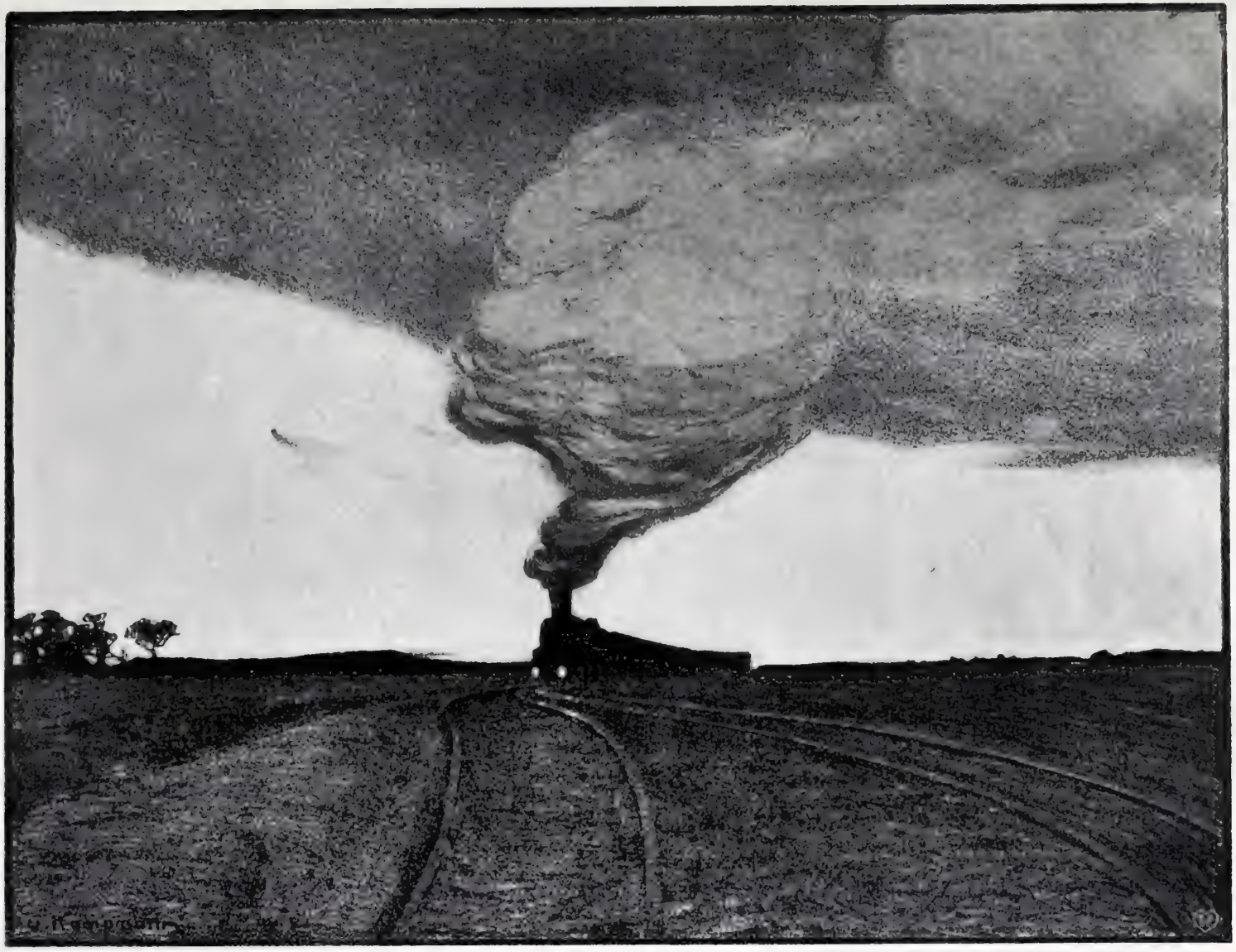
* * *

Etwas Merkwürdig-Gefesseltes liegt in diesen phantastischen Linien. Etwas, das unausgesprochen bleibt; und dieses Gefühl strömt unwillkürlich zu dir hinüber und teilt sich dir mit. Ja — etwas Trockenes, Stachlichtes, Starres, Distelartiges liegt darin. Und doch — hinter dieser äusseren Hülle lebt eine tiefe Glut. Nicht nur in den scheinbar leblosen Farben, die doch so warm leuchten. Und dies — dies verborgene, versteckte Leben — übt beinahe einen bannenden Zauber aus. Fast geht eine hypnotische Wirkung von diesen Linien und Farben, die wie im Schlaf erstarrt erscheinen, aus. Eine höchst eigenartige Stille. Abgeschiedenheit umwebt alles, hüllt es ein; doch ist dies nicht sichtbar. Man könnte nicht eine Farbe nennen, die besonders charakteristisch hervortritt, sich als solche einprägt — es ist die Art, wie er sämtliche Farben zu einander stellt; eine seltsam zusammenhanglose Zusammengehörigkeit! Es scheint ein Mittelstadium zwischen Kunst und Dekoration; die letzte Linie scheint noch nicht gefunden zu sein; wie in träumendem Schlafe, der noch nichts von Leben weiss, wachsen diese noch ungeborenen Regungen wahllos durcheinander. Es könnte hierin sich eine Schwäche dokumentieren, die die Klarheit, die Konzentration, den letzten Willen zur Kunst, das eigentliche „Schaffen" nicht will, aus einem kranken Verzicht heraus, der sich in das Gewand einer chaotischen Willenslosigkeit kleidet, ablehnt und auf diesem Umwege scheinbar sich einen Charakter gewinnt. Dies ist vorderhand nicht zu enträtseln.

Strahtmann giebt ein Bild im Bilde; er malt einen Kopf; den Hintergrund bildet ein dunkelroter Blütenstrauch, der wirklich ist und doch ein seltsames, phantastisches Aussehen trägt. Dieses — der Kopf und die Stauden — sind im Bilde umrahmt; und den Zwischenraum zwischen dem gemalten Rahmen und dem eigentlichen Holzrahmen füllt Strahtmann mit eigenartigen Schlingpflanzen, die sich wahllos zu bewegen scheinen, aus. Dies ist ein Beispiel. Sieht man näher zu, so fällt einem auf, mit welch warmer Liebe das alles gegeben ist. Es ist fast kein Fleckchen auf der grossen Fläche, das nicht irgendwie die Signatur Strahtmannschen Geistes trägt; unzählige Sternchen in allen Formen bedecken die Fläche; ganz kleine Blütchen leuchten irgendwo aus einer Ecke heraus; erst sah man sie garnicht, wo sie in Haufen schimmern. Und dies alles ist mit einer Hingabe dargestellt, mit einer so minutiösen Genauigkeit gegeben, dass man sich wundern muss, dass das Ganze wiederum so garnicht kleinlich wirkt. Tritt man vom Bilde hinweg, so ist sofort wieder der einheitliche, ornamentale Gedanke, der alles zusammenfasst, da. Damit kommt man dem Rätsel etwas näher. Es scheint, als ob Strahtmann eine ausgesprochen dekorative Phantasie besitzt, die in Flächen denkt. Er sieht eigentlich nur die Fläche als solche und will keine körperliche Wirklichkeit. Diese strengen, arabisch-assyrischen, hieratischen Liniengebilde, die er in so feiner, mosaikartiger Technik zusammenfasst, wirken ungefähr als Wandmalereien, als Teppiche, als moderne Gobelins. Hier erklärt sich auch, dass er den Dingen, die sonst untergeordnet als Nebensache erscheinen, mit solch offenbarer Vorliebe nachgeht und sie ausgestaltet. Er vereinfacht die Dinge und doch führen sie ein blühendes Leben. Ein Mantel, der Helm der Athene, ein Stirnreif geben [illegible] ein ganzes phantastisches Märchen zu ersinnen und in Farbe und Linie zu erzählen. Und in diesem Erzählen [illegible] ganz [illegible] und bunte Pracht asiatischer Märchen. Und dies alles giebt er mit einer Sicherheit, der man die mühevolle, gedankliche Arbeit nur noch ganz von fern anmerkt, was um so wohlthuender berührt, als man sonst von dieser Abgegrenztheit nicht sonderlich denken könnte. Dieser Künstler müsste einen ganzen Palast schmücken, müsste Tausend und eine Nacht illustrieren und er würde die seltsame, phantastische Wirklichkeit und die wirkliche Phantastik dieser traumhaften Erzählungen, dieser Quintessenz des Lebens und Fühlens eines ganzen Volkes vielleicht erreichen. Er hat einen Reichtum von Ideen, eine Mannigfaltigkeit der Gefühlssymbolisierung, die ihn dazu bestimmt, ein hervorragendes dekoratives Talent zu werden. Doch geht es ihm so wie dem anderen dekorativen Künstler: Heine. Beide haben auf diesem Gebiete ein originales Fühlen und Können und beide werden zu der dekorativen Bewegung nicht herangezogen. Statt dessen müht sich eine ganze Legion von Leuten ab, den Beweis zu führen, dass es garnicht schwer ist, eine Linie, die ein anderer erfand, in ewiger Monotonie und Variation zu bringen mit dem merkwürdigen Erfolg, dass sie immer wieder als neu angesehen wird und Liebhaber findet und die Verfertiger als kunstgewerbliche Talente gelten. Die Devise ist: nur immer hübsch gleichmässig und langweilig! Beileibe nicht individuell oder gar phantastisch. Dann wird die Ruhe nicht gestört, der Geist nicht angestrengt, und jeder kann mit einiger Mühe, die sich auf das Auswendiglernen geprägter Phrasen beschränkt, mitreden und mitthun. Darauf geht das Streben: das künstlerische Niveau herabzudrücken und allgemeingültige Formeln zu schaffen, mittels deren jeder, der einiges Geschick hat, imstande ist, Dinge zu erzeugen, die einem Kunstwerk ähneln. So kommt es, dass ein Haufe talentloser Nach- und und Breittreter, der täglich ausschwillt, die, die wirklich etwas sind, etwas zu werden trachten, die etwas zu sagen haben, in den Boden stampft. Und so kommt es denn auch, dass Bilder wie die hier besprochenen in einen Winkel gehängt werden, der fast nur als Verbindungsgang zwischen zwei Sälen zu betrachten ist. Allerdings hat man dabei den Vorzug, sie ungestört zu geniessen, ohne von anderem Wertlosen belästigt zu werden.

Ernst Schur.

GUSTAV KAMPMANN:
ZUG IM FELDE (Lithographie)



Neue Bücher.

EIN VERSUCH ÜBER ALFRED MOMBERT.

Einige bedeutende Künstler und Kritiker glauben, dafs in der lyrischen Kunst des Alfred Mombert vieles enthalten sei, das uns den weiteren Weg zeigen könne. Ich kann das nicht für wahr halten und ich möchte in Folgendem versuchen, aus dem Wesen und Gebahren Mombertscher Dichtung zu erweisen, dafs sie einen jener blinden Seitenwege eingeschlagen hat, die jeder Entwicklung einmal drohen. Aus der Reihe seiner Werke will ich nur das erste und das letzte herausgreifen, „Tag und Nacht", Heidelberg 1894 und „Der Denker", Minden 1901. Sieben schaffende Jahre liegen zwischen beiden Büchern, aber diese Jahre genügen uns nicht, um die Veränderung zu erklären, welche der Dichter in dieser Zeit an sich hat erfahren müssen. Die Volksanschauung sagt zwar, dafs in sieben Jahren ein Mensch gänzlich ein anderer werden könne, doch wird durch solch einfache Feststellung unsere naturwissenschaftliche Auffassung wenig gefördert. Es scheint uns, als wenn zur Erklärung der Erscheinung Mombert etwas Tieferes nötig sei, etwas, das stärker ist, als sieben Schaffensjahre eines Einzelmenschen, stärker, als eines Einzelmenschen ganze Gehirnkraft und Lebenszeit.

Es ist nicht eben schwer, jenes erste Buch Alfred Momberts zu begrenzen. Es ist offenherzig und trägt viele Keime sichtbar in der Hand, Keime der verschiedenen Arten lyrischer Kunst, die beim Dichter wohl vorgebildet waren. Das folgende Beispiel zeigt uns, dafs in Mombert ein Dichter jener kleinen feingedrechselten Gassenliedchen verborgen lag, nach denen jetzt die Berliner Kabaret-Gröfsen so sehr suchen müssen, weil sie so selten sind:

Piccolo und Piccola.

Dienten beid in einer Schenke,
Schleppten Bier und wischten Bänke,
Piccolo und Piccola.

Schliefen beid in einer Kammer,
Kauten beid an einem Jammer,
Piccolo und Piccola.

Hart das Lager, kalt der Winter,
Und zwei schöne Bettelkinder,
Piccolo und Piccola.

Kinderpärchen! Liebespärchen! —
Nur das Ende fehlt dem Märchen
Piccolo und Piccola.

Und oft genug äufsert sich ein Witz, welcher der Art Heines nicht fernsteht und dem Wesen Momberts einen bedeutsamen Schatten giebt:

Das reine Sein.

Wie ist es still in meinem Haus.
Die Sinne warf ich grob hinaus,
weil sie mein bestes Sein vertranken,
und wirtschafte mit den Gedanken.

Ich trommle müssig auf dem Tisch,
ein von der Schlack befreites Ich;
sie stehen gähnend in der Ecke
als ausgediente Turnerböcke.

Ein Windstoss klopfet an die Thür,
steckt durch den Spalt den Kopf herfür —
puh, zieht er ihn zurück! Da drinnen,
merkt er mit Schreck, ist man vonsinnen.

Wir nähern uns dem reinen Sein,
es schläft die ganze Wirtschaft ein.
Bald werden nur noch Fliegen summen,
bis sie verdummen und verstummen . . . .

Damals verstand es Mombert auch noch, Wirklichkeitsbeobachtungen des Kleinen und Kleinsten in festem Umrifs wiederzugeben:

Pfründnerhaus.

's ist Dämmerzeit. Ich steh am Fenster
und schau ins Nachbarhaus hinüber.
An jedem Fenster ein Mütterlein.
Das Eine webt mit seinem Schädel.
Das Eine ringt die welken Hände.
Das Eine stützt das scharfe Kinn.
Und mählich flort die Dämmerung
um all die seltsamen Gestalten
und schlürft sie auf. Und es ist Nacht.

In einem Zimmer wird es Licht.
Das Wärtermädchen bringt die Lampe
und stellt sie schraubend auf den Tisch.
Im nächsten Zimmer so. Und weiter.
Es ist das Totenhaus beleuchtet.

Von jedem Fenster trippelt jetzt
ein Mütterlein zu seinem Licht . . . .

Durch die ganze Sammlung ist eine starke Gegenständlichkeit zu merken, eine begeisterte Hingabe an das Weite und Enge der Natur, eine wechselreiche Fülle der Dinge unseres Lebens wird anschaulich gesagt.

Nun kamen sieben schaffende Jahre für Alfred Mombert. Keinem der drei vorgebildeten Wege folgte er, sondern einem vierten, der in „Tag und Nacht" nur selten angedeutet war (z. B. „Heimgang" Seite 119). „Die Schöpfung" und „Der Glühende" entstand. Die Einen beteten an, die Andern glaubten vor Lachen vergehen zu sollen. Bei den Recitationen seiner Werke kam es zu Schlachten, es wurde gepfiffen und getobt; der Name Mombert lief bestaunt und belächelt durch die Tagesblätter. Dann erschien zuletzt 1901 „Der Denker".

Der „Denker" erweckte mir ein lautes Unlustgefühl. Vom ersten Eindruck des Buches will ich ganz absehen. Weil es mich durch gewisse Äufserlichkeiten, durch oberflächliche Verbindungen der Gedanken, durch Klangassociationen und auffallende Gröfsen- und Kleinheitsvorstellungen an rein pathologische Erzeugnisse erinnerte, gab ich mir auf, nun erst recht scharf zuzusehen, um nicht Unrecht zu thun.

Die Szene des „Denkers" ist die heroische Landschaft höchsten Stils. Diese heroische Landschaft enthält eine Gefahr, die Mombert nicht

vermieden hat, seiner inneren Anlage nach nicht vermeiden konnte. Sie reizt dazu, die Gegenstände nicht scharf zu charakterisieren, wie es unserer Naturanschauung von heute entspricht, sondern jenen weitesten Ausdruck dafür zu wählen, der, jeder bezeichnenden Einschränkung entbehrend, fast in die eisige Zone des Abstrakten hinabgezogen ist; sie reizt dazu, statt der zahlreichen Einzelheit eine grofse Linie zu zeichnen, mit wenigen, möglichst allgemein gehaltenen Kulissen zu arbeiten. In dem Worte Kulisse liegt schon der ganze Inhalt der Gefahr: Plötzlich empfinden wir in diesen Kunstwerken, dafs ihre Landschaft eine grofse Theaterdekoration ist, Kulissen, welche heute in der „Walküre" und morgen im „Faust" zu sehen sind; und dann ist uns das ganze Kunstwerk ohne Salz. Ich möchte Beispiele nennen; Johannes Schlaf im „Frühling" verfällt nicht in diesen Fehler des Abstreifens der Eigenart, des Aufstellens von Kulissen, aber er schreitet vielleicht wieder nach der anderen Seite zu weit, er giebt fast zu viel charakteristische Einzelheit, so dafs die grofse Linie überwuchert wird und wir kaum mehr sehen, dafs dieses heroische Gedicht auf einer parabolischen Bahn ins Unermefsliche zieht. Walt Whitman, der grofse Sänger der „Grashalme", des erschütternden Liedes von den „Amerikanos, einhundert Million", fand die richtige Mitte. Seine Landschaft ist die denkbar gewaltigste, alle Zonen des mächtigen Erdteils, den er besingt, jede mit einer erdrückenden Fülle von Einzelheiten genannt, der Trapper im Felsengebirge, die elektrischen Werke des Ostens, die furchtbaren Cañons in Colorado, jede Einzelheit bezeichnend, zwingend, notwendig, über diesem Erdteil, das Firmament, bevölkert von den Entdeckungen der Sternkundigen; und in der Erinnerung des Mannes, der so dichtend seine Amerikawelt durchschreitet, das Gedächtnis alles dessen, was die alte Welt an eindringlicher Natur und überschattender Kultur gegeben hat; all das zusammengeschweifst zu einem Triumpflied amerikanischer Demokratie. Das ist wahrhaft heroische Landschaft höchsten Stils.

Aber wie mager, fieberhaft und abgezehrt sieht daneben die Landschaft des „Denkers" aus. Das Meer, die Säule, Gestirne, Wasserfall, ein Vorhang, Marmorpaläste, Halle, Flötenbläser, blaue Insel, grofse Vögel, Wogen, Thäler, Posaunen, urfrühe Frau; dazu noch: die Harfe, das Saitenspiel, der Lorbeerkranz, diese drei abgeschliffenen, uns gänzlich schal gewordenen Kulturworte. Sagt man hierzu noch fünfzig oder vielleicht auch hundert Worte, so hat man sämtliche Substantiva, alle Einzelheiten des „Denkers", aufgezählt.

Diese Worte, besonders aber Meer und Säule, tauchen mit seltsamer Monotonie immer wieder auf, jede der 187 Seiten des Buches zeigt sie uns durch endlose oft abstrakte Wortfolgen verbunden, mit Vor- und Nachworten zusammengekoppelt. Aber die Beiworte; vielleicht quillt daraus wechselreiches Leben auf diese monotonen Hauptworte. Das ungeheuer-selige Meer, blaustes Meer, nacktes Meer, weites Meer u. s. w., zwar keine Monotonie, aber auch keine Sicherheit überzeugender Anschauungskraft.

Daneben gänzlich abstrakte Sätze, die aussehen, als ob sie unversehens aus einer alten Metaphysik hervorgezogen worden wären:

> „Lass mich im Dunkel ruhen, schöne Flöte.
> Das grosse Vergangene, das grosse Zukünftige
> strömt zum Ewigen zusammen . . . ."
>
> *
>
> „Ob's möglich ist, hier einen Weg zu bahnen" —
> Das ist das Wort, das ich mir oftmals rede
> im Tiefen-Bewusstsein, währenddess mein Geist
> eindringt in eine Welt urgrosser Bilder.

Von einem Eingehen auf den Inhalt des „Denkers" sei hier einmal ganz abgesehen, die angeführten Eigenheiten der Form genügen, um den Versuch einer Erklärung zu unterstützen.

Man denke sich einmal eine lange Reihe von Generationen derselben Familie, eine Reihe, die über viele Jahrhunderte ausgedehnt sei. Sie soll diese Jahrhunderte lang derselben Einengung unterworfen sein. In den Städten auf eine besondere Strafse angewiesen, von den frohen Naturfesten und dem Naturleben der anderen Stadtbewohner mehr oder minder ausgeschlossen, ohne Anteil am Landbesitz und deshalb auch ohne den tiefinnerlichen Zusammenhang des Landmannes mit den Jahreszeiten, dem Blühen und Welken der Pflanzen und dem Leben der Tiere. Auch bei anderen Bewohnern mag es einmal vorgekommen sein, dafs ein Einzelner sein Leben lang sich nicht um die Natur kümmerte und in seinen vier Wänden safs, bis er starb; aber dann geriet die grofse Wage, welche die Entwickelung der Generationen regelt, in Bewegung und der Sohn jenes Stubenhockers wurde ein Vagant, der alles nachholte, was sein Vater sich von der Natur zu nehmen vergessen hatte. Hier in unserm Falle aber soll durch äufsere Verhältnisse der Ausgleich dieser Wage verhindert gewesen sein, Sitte und Gesetze zwangen den Sohn in die Bahn des Vaters und den Enkel in die des Sohns. Da trat denn langsam die Entfremdung von der Natur nicht mehr von aufsen her an jedes Individuum heran, sondern sie war von Geburt her ein unveräufserlicher und zwingender Bestandteil des Wesens, sank in die unter der Bewufstseinsschwelle liegenden uralten Hirngegenden und lenkte von da aus die Neigungen der Einzelnen. Die brachliegenden Teile der Hirnrinde verlangten nach Bevölkerung; so wurde dem „Verstande" artistische Ausbildung gegeben. Die spitzfindige Bücherweisheit der Väter war eine willkommene Ringbahn, Metaphysik war das berauschende Surrogat für die versagte Physis. Ein später Enkel solchen Geschlechts gerät in eine Zeit, die

in wenigen Jahrzehnten die Vorurteile vieler Jahrhunderte wegreifst. Dieser Enkel hat Bildnerfreude und Bildnertrieb. Jahrhunderte alte Sehnsucht wird wach; dafs er übermächtig nach der so lange versagten Natur greift, in sie hineinkriechen, geheimnisvolle Hochzeit mit ihr feiern, „Musik der Welt" werden will, ist notwendig und gesetzmäfsig, so gesetzmäfsig wie es ist, dafs Glasteilchen, die in einer Retorte zusammengepreſst wurden, sobald diese Retorte zerspringt, wie rasend nach jeder Richtung des Raumes auseinanderfliegen. Er wird die Natur fassen und nennen können, so lange er jung ist, so lange sein Gedankengehirn Kraft und Elastizität der Jugend besitzt; wird sie aber eben nur mit dem Gedankengehirn nennen können, denn im Unbewufsten ist nichts, das wiederklingen könnte zu diesem Naturjubel. Dann vergehen sieben Jahre. An dem Pendel, welches äufsere Zeitumstände in fröhliche Bewegung gesetzt haben, zieht und hemmt die Macht vererbter Gewohnheit. Das Unterbewufstsein, an die allgemeinen Worte der alten Bücher und der Metaphysik gewöhnt, begehrt auf und tilgt die frischgewonnenen Naturvorstellungen wieder aus, eine nach der anderen, und setzt seinen alten Besitz wieder an ihre Stelle: Meer, Säule, Gestirne, Berge, Thäler, Wasserfall, Harfenspiel, Lorbeerkranz, Worte aus den alten Schriften, Worte aus der Enge der abgeschlossenen Gasse; Worte, welche die Urväter schon zu immer neuen Satzbildern zusammenstellten. Und auch das Metaphysische tauchte auf: „Das grofse Vergangene, das grofse Zukünftige strömt zum Ewigen zusammen", heifst es wieder. So, könnte man sich vorstellen, ist „Der Denker" von Alfred Mombert entstanden. Die Kluft zwischen „Tag und Nacht" und dem „Denker" wäre damit ausgefüllt, eine in den grofsen Gesetzen der Natur begründete Notwendigkeit erklärte den meilenweiten Abstand beider Werke.

Noch eine Folgerung wäre aus dieser Annahme zu ziehen, wir müfsten im „Denker" neben den allgemeinen Worten auch noch andere, bezeichnende, scharfumrissene finden, gleichsam Reste und Bruchstücke jener Hingabe an die heute lebendige Natur, die wir in „Tag und Nacht" sich auswachsen sahen. Denn auch das ist ein Gesetz, dafs jede Entwicklungsphase die vorhergegangenen verkümmert, aber nachweisbar in sich enthalten mufs. Dafs sich diese Reste und Bruchstücke wirklich im „Denker" zeigen, ist ein Beweis, dafs unser Erklärungsversuch seine Berechtigung hat. Blitzartig tauchen sie auf, oft nur einzelne Worte, oft Zeilen, manchmal eine kurze Strophe lang:

„Die Nacht ruht glänzend über den stillen Hügeln.
Eine Pflanze atmet neben mir,
ihr feuchtes Blättchen ruht an meiner Wange."

*

„Da schweres Laub im Mondlicht hängt,
so dicht in sich gedrängt,
so regungslos — . . . ."

Ein anderer Beweis, der noch viel wuchtiger ist, drängt sich auf, wenn man nun die Werke Momberts, welche zwischen den beiden hier besprochenen liegen, „Die Schöpfung" und „Der Glühende", darauf hin betrachtet. Da ist der Kampf zwischen dem Neuen, vom Individuum Erworbenen und zwischen dem Alten, Ererbten deutlicher und schroffer noch, die junge Naturkunst ist noch nicht so sehr vom Alten erdrückt, sie füllt sogar in der „Schöpfung" noch ganze Lieder mit ihrer suggestiven Anschauungskraft:

Die Räder hör ich rollen.
Mondschein liegt überm Dach.
Auf glatten Schienen
mondbeschienen;
schlafend lieg ich wach.
Ich reise
meiner dunklen Seele nach.

Alfred Mombert ist für jeden, der sich mit der Psychophysik der Lyrik und des künstlerischen Schaffens überhaupt befassen will, eine äufserst wertvolle Erscheinung. Für viele Fragen, denen sonst nur mit Vermutungen genaht werden konnte, liegt in seinen Werken die lösende Antwort, klar und eindeutig, wie im Experiment eines Physiologen. Ob der Kampf neuen Naturempfindens und alter Weisheit der abgeschlossenen Gasse noch von dieser Generation zu glücklichem Ende gebracht wird, oder ob das folgenden Geschlechtern überlassen bleibt, mufs die Entwicklung offenbaren. Offenbaren auch, ob dann zwischen den Werken dieses, ganz dem neuen Naturgefühl hingegebenen Mombert (oder eines gleichgearteten Nachfolgers) und dem Liede des germanischen Walt Whitman ein Grundunterschied besteht, wie ihn die Gewalt des Ererbten bei Mombert jetzt vielleicht nur vorspiegeln möchte.

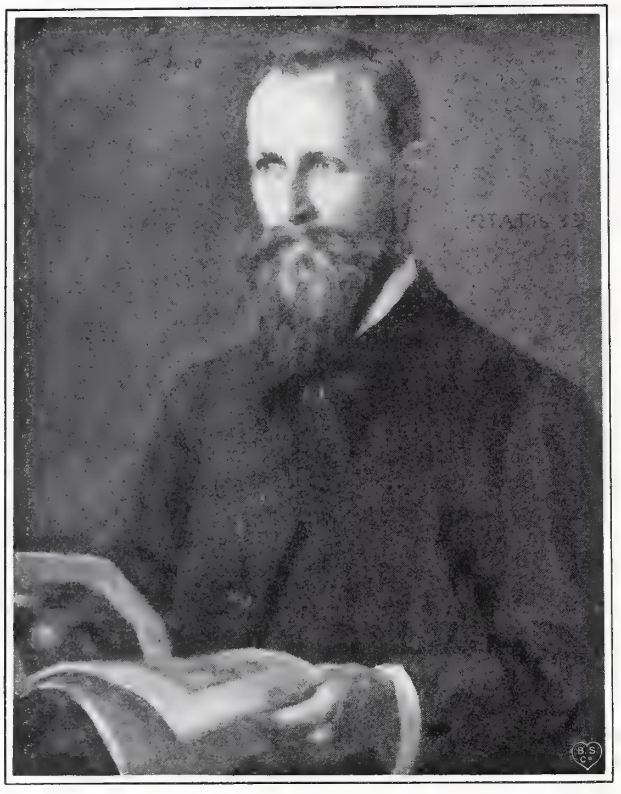
Lyskirchen.

ERZAHLUNG.

Freund Hein, eine Lebensgeschichte von Emil Straufs.*

Ein Passionsbuch für alle Väter, die den Wert ihrer Söhne nach den Schulzeugnissen messen. Ein Cynismus des Zufalls hat den Klassenwechsel unserer Lehranstalten in dieselbe Zeit gelegt, da wir im Gedächtnis der Leiden Christi leben. Nun wird sie tausend jungen Herzen eine eigene Passionszeit und trägt in ihre Familien eine grausame Verstimmung, die kein fröhliches Osterfest auslöst. Der erste bittere Zwiespalt zwischen Vater und Sohn, aus der Strenge der Schule durch ein abgestempeltes Papier in die Liebe der Familie gebracht. Der junge Kopf hat Anlagen und Neigungen, die Schule Forderungen, die wie eine rechtwinklige Lade mit rechtwinklig abgeteilten Fächern vor ihm steht. Wehe dem, dessen Hände nicht in jedes Fach das Gehörige legen kann. Und ob er einige von ihnen mit

* D. Fischers Verlag, Berlin 1902.



E. Würtenberger. Bildnis des Dichters Emil Strauss.

Gold überschütten könnte, für jedes das Seine, ist die Losung der allgemeinen Bildung. Und dann erst die Armen, deren Hände immer leer bleiben.

Heinrich Lindner ist einer mit goldenen Händen. Was in seinem Vater, dem Staatsanwalt, ein Irrlicht war: eine verlorene halbe Begabung zur Musik, das ist in ihm mit einer Fülle, die aus sich selber überfliefst. Aber der Vater, dem eine Gnade des Himmels in seinem Sohn die Erfüllung dessen geben will, dem er selber entsagen mufste: er geht nicht hin in jubelndem Dank, er ist ein Mann der allgemeinen Bildung, ein Mann der Vorsicht und des Zweifels: Wenn es nun doch käme, wie bei mir! Wenn das Talent nicht stark genug wäre! So mufs Heinrich Lindner durch die Schule. Und wie die Forderungen dieser Schule, die nicht Sonderbegabungen, sondern allgemeine Bildung pflegt, den herzlieben Menschen langsam in den Tod treibt, das ist der Roman von Freund Hein.

Die Schule hat recht, sie dient dem normalen Menschen. Sie mufs es, weil jedes Wort in ihr für zwanzig, dreifsig Köpfe gesprochen wird. Aber der Vater ist — trotz seiner sorgenden Liebe, trotz seiner gütigen Strenge, trotz seiner weisen Vorsicht — seines Todes schuldig:

„Was soll das überhaupt! Den Heiner auf diese fürchterliche Gymnasialfolter zu spannen! Habt ihr nicht genug in Stadt und Land, die sich den Beruf ausknobeln oder mit Hälmchen ziehen lassen! aus denen ihr machen könnt, was ihr wollt, ohne Widerstand! einen Schuster oder einen Bierbrauer oder einen Ministerialrat, je nach dem ihr Geld und Konnexionen daran zu wenden habt! Wenn nun einmal ein Kind kommt, dem sein Beruf aus allen Poren dringt, weil ihm Gott selbst ihn ganz unmittelbar mit seinem Blute gab, dann lafst in Dreiteufelsnamen die Finger davon und bedenkt, dafs dieses Kind der Natur und den ewigen Gesetzen, kurz, dem Herrgott näher steht als ihr! dafs ihr es aus der Flugbahn, in die Gott es warf, nicht herausdrängen könnt, ja nicht einmal aufhalten könnt, ohne dafs es zu Grunde geht.“

Das sind Worte, die ein wenig nach der berüchtigten „Tendenz“ schmecken. Aber obwohl das Buch einen Sturm hinterläfst, der noch lange alte Leiden in einem aufwirbelt, geht es doch einen ehrlichen epischen Gang und ist künstlerisch von einer Sorgfalt, die in Deutschland allgemach selten zu werden beginnt. Ich kann nicht anders, ich mufs, um ein Beispiel der köstlichen Sprache zu geben, den Anfang hierher setzen:

„Als Heiner an einem kalten Winterabend wie ein geduldiger Passagier ohne viele Umstände, wenn auch einen halben Monat zu früh, in diese Welt gekommen war, nahm ihn sein herbeigerufener Vater, nicht ohne sich die Hände zuvor noch an den braunen Ofenkacheln gewärmt zu haben, behutsam auf, um den erfreulichen Erstling zu mustern; da öffneten sich zwei grofse blaue Augen und sahen ihn ernst und starr, unnachgiebig wie die Wahrheit an, sodafs er sagte:

„Der Bub blickt einen durch und durch: der mufs mir Staatsanwalt werden!“

Nun schlofs der Kleine die Augen, that den zahnlosen Mund auf, verzog das Gesichtlein zu unglaublich vielen Falten und versuchte langsam und zaghaft, aber mit rasch zunehmender Sicherheit seine Stimme.

„Damit meint er Dich, Frau Mutter; er scheint hungrig zu sein von der Reise,“ sagte der Vater und beugte sich über sie, betrachtete ihr müdes Gesicht, über das ein Lächeln zog, und küfste sie sanft.

Die Väter wünschen gewöhnlich, aus ihren Söhnen etwas Besseres zu machen, als sie selbst sind; es zeugte also von nicht geringer Ehrlichkeit dieses Vaters, der mit der Zeit ein gesuchter Rechtsanwalt geworden war, dafs er aus seinem Sohne gern einen Staatsanwalt gemacht hätte.“

Diese Höhe hält weder Sprache noch Anschauung des Dichters bei. Sonst wäre es auch wahrlich ein Buch, würdig des grofsen Meisters Gottfried. Mit Keller pflegt man Emil Strauſs seit seiner Schwabengeschichte vom Engelwirt häufig zu vergleichen. Nicht ohne Grund: Bei dem Dichter des „grünen Heinrich“ geht er

HELMUT LIESEGANG:
NASSER WEG (Radierung)

E. Würtenberger. Bildnis des Dichters Emil Strauss.

Gold überschütten könnte, für jedes das Seine, ist die Losung der allgemeinen Bildung. Und dann erst die Armen, deren Hände immer leer bleiben.

Heinrich Lindner ist einer mit goldenen Händen. Was in seinem Vater, dem Staatsanwalt, ein Irrlicht war: eine verlorene halbe Begabung zur Musik, das ist in ihm mit einer Fülle, die aus sich selber überfliefst. Aber der Vater, dem eine Gnade des Himmels in seinem Sohn die Erfüllung dessen geben will, dem er selber entsagen mufste: er geht nicht hin in jubelndem Dank, er ist ein Mann der allgemeinen Bildung, ein Mann der Vorsicht und des Zweifels: Wenn es nun doch käme, wie bei mir! Wenn das Talent nicht stark genug wäre! So mufs Heinrich Lindner durch die Schule. Und wie die Forderungen dieser Schule, die nicht Sonderbegabungen, sondern allgemeine Bildung pflegt, den herzlieben Menschen langsam in den Tod treibt, das ist der Roman von Freund Hein.

Die Schule hat recht, sie dient dem normalen Menschen. Sie mufs es, weil jedes Wort in ihr für zwanzig, dreifsig Köpfe gesprochen wird. Aber der Vater ist — trotz seiner sorgenden Liebe, trotz seiner gütigen Strenge, trotz seiner weisen Vorsicht — seines Todes schuldig:

„Was soll das überhaupt! Den Heiner auf diese fürchterliche Gymnasialfolter zu spannen! Habt ihr nicht genug in Stadt und Land, die sich den Beruf ausknobeln oder mit Hälmchen ziehen lassen! aus denen ihr machen könnt, was ihr wollt, ohne Widerstand! einen Schuster oder einen Bierbrauer oder einen Ministerialrat, je nach dem ihr Geld und Konnexionen daran zu wenden habt! Wenn nun einmal ein Kind kommt, dem sein Beruf aus allen Poren dringt, weil ihm Gott selbst ihn ganz unmittelbar mit seinem Blute gab, dann lafst in Dreiteufelsnamen die Finger davon und bedenkt, dafs dieses Kind der Natur und den ewigen Gesetzen, kurz, dem Herrgott näher steht als ihr! dafs ihr es aus der Flugbahn, in die Gott es warf, nicht herausdrängen könnt, ja nicht einmal aufhalten könnt, ohne dafs es zu Grunde geht."

Das sind Worte, die ein wenig nach der berüchtigten „Tendenz" schmecken. Aber obwohl das Buch einen Sturm hinterläfst, der noch lange alte Leiden in einem aufwirbelt, geht es doch einen ehrlichen epischen Gang und ist künstlerisch von einer Sorgfalt, die in Deutschland allgemach selten zu werden beginnt. Ich kann nicht anders, ich mufs, um ein Beispiel der köstlichen Sprache zu geben, den Anfang hierher setzen:

„Als Heiner an einem kalten Winterabend wie ein geduldiger Passagier ohne viele Umstände, wenn auch einen halben Monat zu früh, in diese Welt gekommen war, nahm ihn sein herbeigerufener Vater, nicht ohne sich die Hände zuvor noch an den braunen Ofenkacheln gewärmt zu haben, behutsam auf, um den erfreulichen Erstling zu mustern; da öffneten sich zwei grofse blaue Augen und sahen ihn ernst und starr, unnachgiebig wie die Wahrheit an, sodafs er sagte:

„Der Bub blickt einen durch und durch: der mufs mir Staatsanwalt werden!"

Nun schlofs der Kleine die Augen, that den zahnlosen Mund auf, verzog das Gesichtlein zu unglaublich vielen Falten und versuchte langsam und zaghaft, aber mit rasch zunehmender Sicherheit seine Stimme.

„Damit meint er Dich, Frau Mutter; er scheint hungrig zu sein von der Reise," sagte der Vater und beugte sich über sie, betrachtete ihr müdes Gesicht, über das ein Lächeln zog, und küfste sie sanft.

Die Väter wünschen gewöhnlich, aus ihren Söhnen etwas Besseres zu machen, als sie selbst sind; es zeugte also von nicht geringer Ehrlichkeit dieses Vaters, der mit der Zeit ein gesuchter Rechtsanwalt geworden war, dafs er aus seinem Sohne gern einen Staatsanwalt gemacht hätte."

Diese Höhe hält weder Sprache noch Anschauung des Dichters bei. Sonst wäre es auch wahrlich ein Buch, würdig des grofsen Meisters Gottfried. Mit Keller pflegt man Emil Strauss seit seiner Schwabengeschichte vom Engelwirt häufig zu vergleichen. Nicht ohne Grund: Bei dem Dichter des „grünen Heinrich" geht er

offenbar in die Lehre. Was ihm daran gemessen fehlt: ist die Fülle und die Kraft der Anschauungen, das volle bildmäfsige, das z. B. im „Fähnlein der sieben Aufrechten“ durch die langen Vaterlandsreden hindurch lebendig hält.

Aber sich so an dem Höchsten zu messen, ist des Dichters eigene Sache. Wir dürfen das Beste, was uns die letzten Jahre an epischen Werken zugetragen haben, daneben legen: es bleibt ein bedeutendes Werk. Einzell.

Glasfenster. Kunstglaserei F. W. Holler, Krefeld.

Rheinisches Kunstleben.

ZÜRICH. Frühlingsfest des Lesezirkels Hottingen. — Theater. — Konzerte.

Am 8. März feierte der Lesezirkel Hottingen sein alljährliches Frühlingsfest. Diese von einer einheitlichen litterarischen und künstlerischen Idee getragenen geselligen Veranstaltungen grossen Stils, welche ausser den regulären Mitgliedern immer noch einen sehr starken Zuzug von Eingeführten aufweisen — man spricht diesmal von etwa 4000 Teilnehmern — erfreuen sich einer ausserordentlichen Beliebtheit. Die leitende Idee war dieses Jahr, den Lauf des Rheins von seinem Ursprung bis zur Mündung in der Dekoration der Säle, dem Kostümfest und Festakt, sowie in den litterarischen Festgaben zur Darstellung zu bringen. Es war alles vorzüglich gelungen und von reichster Wirkung. An der Dekoration hatte sich die hiesige Künstlerschaft in dankenswertester Weise beteiligt; die Regie des dramatischen Festaktes, dessen Text Frau Dr. Bleuler-Waser mit viel Verständnis und poetischem Sinn verfasst hatte und bei welchem etwa 600 Kostümierte mitwirkten, war Direktor Reuker vom Stadttheater übertragen worden. Als eine Gabe von bleibendem Wert darf das bei diesem Anlass entstandene Liederbuch „Dem Rhein entlang“ bezeichnet werden, eine reiche Sammlung lyrischer Gaben in Schriftsprache und Dialekt, die den Rhein feiern.

Im Stadttheater sind wir in der Periode der Gastspiele. Ausser den schon früher erwähnten Gästen hatten wir noch Gelegenheit, Sada Yacco zu bestaunen, Bertram zu hören, uns von Irene Triesch rühren zu lassen; im Moment beherrscht Klein vom Lessingtheater in Berlin das Interesse.

Die alljährlich den grossen Abonnements-Konzerten in der Tonhalle folgenden sogenannten vier „populären Symphoniekonzerte“ haben uns diese Saison einen ganz exquisiten Genuss gebracht: sie sind ausschliesslich Brahms gewidmet, der unter dem Dirigentenstab Hegars zu seiner vollen Schönheit und all seinen ergreifenden Zaubern ersteht.

BASEL. Böcklinsaal. — Sandreuter-Ausstellung. — Theater.

Vor einigen Wochen sind aus dem Böcklinsaal unseres Museums die letzten nichtböcklinischen Bilder verschwunden, und die betreffende Sonderabteilung ist nun dem grossen Basler Meister ganz allein gewidmet. Die Basler Böcklin-Sammlung ist, wie auch von ausserbaslerischer Seite, nämlich von dem Berliner Nationalgalerie-Direktor Hugo von Tschudi, letzthin (in dem Mappenwerk „Die Werke Arnold Böcklins in der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin“) zugestanden worden ist, „von allen Böcklin-Sammlungen die kompletteste“, da sie „wenigstens einen Ansatz zu einem Überblick über das Werk des Meisters und zu einem Einblick in die Entwickelung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel“ biete. Es dürfte nun von Interesse sein, diesen Satz etwas näher zu belegen, denn gerade in jüngster Zeit ist — wir haben in dieser Zeitschrift dann und wann darüber berichtet — die Basler Böcklin-Sammlung in einer Weise bereichert worden, wie das in keinem früheren Jahre der Fall war, und wir sind in Basel heute wohl noch besser als zur Zeit der Abfassung des von Tschudischen Artikels imstande, mit dem Besitztum unseres Museums ein annäherndes Bild von der künstlerischen Entwickelung Böcklins zu geben. — Aus dem Jahre 1847 oder 1848 schon stammt ein Porträt, das Bildnis von Prof. J. Mähly als Student, von 1849 dasjenige der verstorbenen Braut des Künstlers, Louise Schmidt; zwischen 1849 und 1850 sind zwei kleine Hochgebirgsbilder „Wasserfall“ und „Gemsen am Gebirgssee“ entstanden. — Dann klafft allerdings eine Lücke bis 1862: aus dieser Periode von 12 Jahren (Böcklins erster Römer-, zweiter Basler- und erster Münchnerzeit) besitzt das Basler Museum nur ein Werk, allerdings ein sehr charakteristisches, eine „Waldlandschaft mit ruhendem Pan“ (1855/56); dann folgt das in Weimar gemalte Hauptbild des Jahres 1862, die 1,68 auf 3,43 Meter messende „Heroische Landschaft mit einer Jagd der Diana“. Aus dem Jahre 1863 (Rom) stammen zwei vortreffliche Bildnisse: ein „Römerkopf“ und „Viola, Idealporträt einer römischen Dame“. Nicht im Museum, aber doch in einer öffentlichen Sammlung, nämlich in der kleinen, aber ausgezeichneten Galerie des Kunstvereins (Kunsthalle) befindet sich das wunderbare Bild von „Böcklins Frau als Muse“ aus dem Jahre 1863. Das Hauptwerk des Jahres 1866 (dritter Basler Aufenthalt) ist der „Petrarca an der Quelle von Vaucluse“, ein Bild, das mit einem „römischen Frauenkopf“ von 1867 erst vor kürzester Zeit der Sammlung einverleibt worden ist und ihr zur hohen Zierde gereicht. Die Jahre 1868—1870 haben dem Basler Museum seinen köstlichsten Schmuck gebracht, die drei grossen Treppenhausfresken „Der Geist der Natur“, „Flora“ und „Apollo“, dazu die drei Köpfe „Medusa“, „Kritikus“ und „Fratze“; zum „Geist der Natur“ besitzt das Museum ausserdem einen farbigen Karton und eine Aktstudie. Das Jahr 1868 ist ferner durch das grosse Ölbild

„Magdalenens Trauer an der Leiche Christi“ vertreten; auch zu diesem Werk hängt im Museum eine (vor kurzem erworbene) Skizze. Als allerneuesten Besitz weist die Sammlung die Original-Gipsmodelle zu fünf von den sechs originellen Sandsteinmasken auf, die Böcklin an der Gartenfassade der Kunsthalle — nach eben diesen Modellen — gemeisselt hat (1871). Auch das Hauptwerk des Jahres 1873 (zweite Münchner Periode) befindet sich im Basler Museum: der „Kentaurenkampf“, während 1872 nur mit einer interessanten Studie, einer „Landschaft auf Goldgrund“, auftritt. Dann ist wieder eine Lücke da; denn das nächste Bild, allerdings eines von Böcklins stimmungsgewaltigsten, stammt erst von 1880 oder 1881 (aus Florenz): „Odysseus und Kalypso“; es folgt aus einem der reichsten Jahre des Meisters, 1882, der „Opferhain bei einem Tempel“. Aus dem Jahre 1886 rührt eines der lebendigsten Seebilder Böcklins „Die Najaden“ her (gemalt in Zürich); 1888 ist das tief symbolische „Vita somnium breve“ entstanden; ungefähr aus derselben Zeit datiert eines von Böcklins schönsten plastischen Werken, die „Maske der Gorgo“. (Eine andere plastische Arbeit Böcklins, „Puttengestalten“, welche das Hafnerhandwerk ausüben, ist nur in Trümmern erhalten; sie stammt schon aus dem Jahre 1857.) Aus dem Jahre 1889 besitzt das Museum seit kurzem eine Federzeichnung zur Gottfried Keller-Medaille, und aus dem Jahre 1893 (Florenz) rührt sein „Selbstbildnis im Atelier“ her. Hier darf auch erwähnt werden, dass im Böcklinsaale als einzige nicht von dem Meister selbst geschaffene Arbeit die im Jahre 1898 modellierte Bronzebüste Böcklins von Adolf Hildebrand, ein Replik des Berliner Werkes, steht. Das jüngste Gemälde Böcklins, eines seiner grandiosesten, ist „Die Pest“. — Zu den genannten 36 Bildern, Studien und plastischen Werken sind im Basler Museum noch eine Reihe von neuerdings erworbenen Zeichnungen, unter anderem eine Federskizze zur „Jagd der Diana“ (1862), eine Kohlenstudie zum „David“ und zwei Blätter mit Händen zu derselben Figur, die Böcklin als Bindeglied der Fresken „Ruhe auf der Flucht“ und „Gang nach Emmaus“ 1868 im Gartensaal der Villa Sarasin-Thurneysen in Basel gemalt hat. — Ausser den Museumswerken besitzt Basel in Privathäusern noch eine längere Reihe von Bildern Böcklins, so dass man wirklich, wie auch Hugo v. Tschudi sich ausdrückt, nicht sagen kann, der Prophet habe in seinem Vaterlande nichts gegolten. Es muss im Gegenteil, wer Böcklin studieren will, in erster Linie des Meisters Vaterstadt Basel aufsuchen. Auch die bis jetzt ausführlichste Böcklinbiographie, das sorgfältig geschriebene und gediegen illustrierte grosse Begleitheft zum 4. Bande des Bruckmannschen Böcklinwerkes, ist aus Basel hervorgegangen. Ihr Verfasser, Dr. H. Alfr. Schmid, ist Basler und — als Nachfolger Wölfflins auf dem Lehrstuhle Jakob Burckhardts — Professor der Kunstgeschichte an unserer Universität.

Sodann ist der begabteste Schüler Böcklins, Hans Sandreuter, ebenfalls ein Basler gewesen. Zur Ehrung des am 1. Juni 1901 im besten Alter, bloss fünfzigjährig, gestorbenen vielseitigen Künstlers hat der Basler Kunstverein, unter gütiger Beihilfe des Malers Charles Giron aus Genf, eines Freundes und Altersgenossen des Dahingeschiedenen, eine Sandreuter-Ausstellung arrangiert. Sie enthält etwa 140 Nummern und ist ausserordentlich gut gelungen. Wir werden später eingehender davon berichten.

Unserem Theater ist Heil widerfahren. Der grosse Rat hat fast einmütig die bisherige Jahressubvention von Fr. 25000 auf Fr. 55000 erhöht und hat diesen Zuschuss nur an die Bedingung geknüpft, dass jährlich weitere Fr. 20000 durch freiwillige Beiträge aufgebracht werden sollen. Wir sind also aus den Theaterkrisen heraus, und das seiner Zeit durch Hugo Schwabe-Hegar († 1899) auf eine schöne Höhe gebrachte Kunstinstitut bleibt der „nüchternsten Stadt Europas“, wie einmal ein superkluger Professor Basel in Verbindung mit Böcklin genannt hat, dank dem Kunstsinn ihrer Bürgerschaft erhalten.

—s—

KARLSRUHE i. B. (Ein neuer Thoma. — Sonstiges im Kunstverein. — Vorklänge zur Jubiläumsausstellung. — Konzerte und Theater.)

Ein neues Bild von Hans Thoma! Mit jener Achtung und jenem Interesse, welche dem Meister gebühren, treten wir vor seine Schöpfung. Die vier Menschenalter — hat er sie betitelt. Man denkt unwillkürlich an Böcklins „Vita somnium breve“. Von der wundervoll mystischen Tiefe und schwermütigen Pracht Böcklins ist freilich hier nichts zu finden. Nicht der Philosoph, nein, der biedere Landmann hat Hans Thoma hier den Pinsel geführt. Das Bild ist auf einige stark prononcierte Farbenwerte gestimmt: Eine grüne Landschaft, ein blauer Himmel, lapidare Bäume und ein ebenso gehaltener Fluss, und darin die Symbole der vier Menschenalter: ein Kinderreigen, ein junger Bauer hoch zu Ross, daneben ein junger Bursche, eine Frau, das Kind auf dem Arm, und ein alter Mann, vor dem ein Hund liegt. All dies ist mit einer Simplizität, aber auch einer zeichnerischen Sorglosigkeit behandelt, welche auf Verwunderung und Kopfschütteln gestossen ist. Solche Hunde und solche Pferde, wie sie Thoma da geschaffen hat, aber auch die menschlichen Gestalten, der schwerfällige Fluss, sie zeigen den Meister der einfachen Wirkung diesmal auf einem Wege, auf dem wir ihm nicht gerne folgen. Das Kompositorische, von dem man gerade bei einem solchen Vorwurf etwas erwarten darf, ist stark zu kurz gekommen. Die Gruppen und Gestalten sind sehr ungeschickt in den Raum hineingestellt, von der Kindergruppe etwa abgesehen, und machen einen staffagehaften Eindruck. Man vermisst hier die schöne Naivetät, welche Thoma vor allem zu eigen ist und ihn so oft schon malerische Probleme mit einem Kinderlächeln lösen liess, und sieht statt dessen nur eine trockene Schilderung, welche dem Grossen des Stoffes nicht gerecht wird. Einzig die Landschaft in den zwei grossen heiteren Tönen ist Thoma in gutem Sinne. Im grossen Ganzen erscheint das Bild als ein ziemlicher Fehlgriff des sonst so ausgezeichneten Meisters. Es giebt Bilder, auf denen auch die Schwächen des Meisters noch einen genialen Anhauch haben, weil sie den Vorzügen so nahe verwandt. Bei diesem ist dies nicht der Fall. — Kampmann hat mit seinem durch die Dämmerung dahinfahrenden Zug einen glücklichen und ins Grosse gehenden Wurf gethan. Die kalte Tönung des Ganzen, die Lichteffekte des beleuchteten Zuges, die schwere Rauchwolke, welche sich durch das Thal und am Berg hinwälzt, das sind grosse Stimmungswerte und verraten so ganz die still und innig sich in die Landschaft hineinfühlende Seele Kampmanns. — Otto Eichrodt zeigt ein männliches Porträt, tüchtig gemalt und sicher und solid in der Wirkung; doch darf man sich fragen, ob die Landschaft dahinter zu dem etwas robusten Äussern des Porträtierten passt. Man möge sich überhaupt davor hüten, allzuoft Porträts auf landschaftliche Hintergründe zu stellen; es könnte zu leicht Manier werden. — Überrascht hat mich Josef Thomann gleichfalls mit dem Porträt eines Mannes, das recht glücklich auf einem etwas reminiszenzenhaft anmutenden leuchtenden Hintergrund steht. Von der übrigen Kollektion Thomanns ist nichts Gutes zu sagen. — Strassberger zeigt zwei Kinderporträts: saubere Dutzendarbeit. — Man darf übrigens im Hinblick auf eine Reihe anderer einheimischer Arbeiten, die zuweilen ins Niveau des Dilettantismus hinabsteigen, wohl die Frage aufwerfen, ob denn Allen und Jedem Einlass zu gewähren, oder ob eine strengere Sichtung vorzunehmen wäre? Ein Kunstverein ist doch nicht nur ein Kaufladen, sondern hat auch noch eine .pädagogische Seite. Man gewöhne das Publikum ans Gute, und es wird, wenigstens in dem hier in Betracht kommenden Prozentsatz, auch nur das Gute wollen und schätzen! —

Unsere Jubiläums-Kunstausstellung wird sich, wie die bisherigen Anmeldungen und Einsendungen jetzt schon darthun, zu einer Elite-Ausstellung zeitgenössischer Kunst gestalten und für die südwestdeutschen Kunstkreise ein der künstlerischen Stellung Karlsruhes und seiner Vergangenheit und Gegenwart als Kunststadt würdiges, hoch-

wichtiges Ereignis bilden. Die einheimische Kunst wird mit einer stattlichen Reihe von Künstlern vertreten sein; einzelne davon in Kollektionen. Aus der Privatgalerie eines Münchener Herrn Thomas Knorr werden über 30 ausgesuchte Meisterwerke von Böcklin, Lenbach, Leibl, Liebermann, Langhammer, Claus Meyer, Segantini, Stuck, Uhde u. a. m. die Ausstellung zieren. Böcklin, Thoma, Leibl und besonders Segantini werden sehr reichhaltig vertreten sein. Aus den belgischen und englischen Kollektionen seien Josef und Alfred Stevens, Courtens, Jacob Smits, Verhaeren, Leempoels, Khnopff und die Engländer Shannon, Muhrmann, Walter Crane, Sullivan genannt; von sonstigen Ausländern vorläufig Besnard und Zulooga . . . Die Münchener Gruppe „Die Scholle" wird geschlossen auftreten . . . Ein besonderer Reiz der Ausstellung wird in den vielen Beiträgen aus Privatbesitz liegen, welche das Beschauen von Kunstwerken ermöglichen, die bisher nur Wenigen zugänglich waren. — Das Ausstellungsgebäude selbst, von dem hier schon öfters genannten Friedrich Ratzel in lichten grossen Tönen erbaut, auf dem freundlichen Festhalleplatz gelegen, wird mit der schlichten Vornehmheit seiner Räume eine ansprechende Fassung für die Kunstwerke sein, deren Sammlung in den Händen Dills liegt. Es wird in einem besonderen Artikel des schönen Unternehmens seiner Zeit ausführlich gedacht werden. —

An Konzerten möchte ich den Liederabend des ausgezeichneten Johannes Meschaert hervorheben, der u. a. die Dichterliebe von Schumann-Heine hervorragend stil- und gefühlsgerecht sang — und die Darbietungen des Joachim-Quartetts, die besonders in einem Beethovenschen Quartett jubelnde Begeisterung hervorriefen (beide in der Konzertserie Hans Schmid). Herr Weingartner hat ein Abschiedskonzert des Kaim-Orchesters veranstaltet, das grossen Beifall fand; ein Abschied fürs Leben wird's ja wohl nicht gewesen sein. . . . Derartige Mätzchen scheinen jetzt Mode zu werden; neulich las ich von einem „Versöhnungskonzert" eines Geigenspielers, der hier zu einem früheren Konzert einmal nicht erschienen war . . . Solche Scherze sollte man lieber unterlassen und das Publikum sollte eigentlich dafür quittieren. Aber das Publikum — du lieber Gott! — Unsere Hoftheaterleitung, die so gerne bereit ist, Ausstellungen an ihrer Thätigkeit mit hochgezogenen Augenbrauen von sich zu weisen oder mit kleinlichen Massregelungen zu vergelten, hat die schon für Januar pomphaft angekündigte Don Juan-Neueinstudierung „eingetretener Hindernisse halber" wiederum verschoben. Was Himmel können das für geheimnisvolle „Hindernisse" sein? Etwa Schwierigkeiten in der Besetzung der weiblichen Rollen? . . . Nun, vielleicht wird der Don Juan bis zum Grossherzogs-Jubiläum fertig. „Geduldig seid, und gebt mir gute Worte!" heisst's in Richard III. Albert Geiger.

MANNHEIM. Schulbauten. — Vogeler-Worpswede.

Die seit etwa fünfzehn Jahren sich vollziehende, fast allzu stürmische Entwicklung und Ausdehnung unserer Stadt scheint nun einem ruhigeren, organischeren Wachsen Platz machen zu sollen. Die letzten statistischen Ausweise zeigen kein so sprungweises Aufwärtsschnellen der Zahlen mehr, wie die verwichenen Jahre, aber doch ein Zunehmen im Bevölkerungswachstum, in der Ausdehnung, im Verkehr und in den Beziehungen der Industrie und des Handels. Die Konjunkturalpolitiker, die in den letzten Phasen von amerikanischen Entwickelungszuständen zu träumen begannen und mit ihnen zu rechnen liebten, werden gut thun, ihren Schaumwein mit Wasser zu verdünnen; auch wenn die „wirtschaftliche Depression" überwunden sein wird, ist an einen Aufschwung im Tempo des letzten Jahrzehnts nicht wieder so leicht zu denken. Die mehr als sanguinischen Temperamentsausbrüche des Rheinpfälzers, die den fast frivolen Satz geprägt haben: Uns kanns nicht misslingen! sind durch mehr als eine Thatsache dahin korrigiert worden, dass nicht gerade alles gelingen muss.

Das verflossene Jahrhundert hat unserer Stadt in allem und jeglichem fast uneingeschränkt seine volle Gunst zugewandt. Wenn wir bedenken, dass vor hundert Jahren Mannheim 19000 Einwohner zählte, dass es innerhalb 30 Jahren seine Bevölkerungsziffer verdoppelte und jetzt in der Nähe von 150000 steht, dann hat man wohl das Recht, vor den virtuellen Möglichkeiten der innewohnenden und von aussen mitwirkenden Kräfte allen Respekt zu haben. Seit Mannheim aus einer verlassenen und verfallenden Fürstenresidenz eine der bedeutendsten Industriestädte Deutschlands und die grösste Handelsstadt Süddeutschlands geworden ist, haben sich seine sämtlichen innern und äussern Verhältnisse erneuert. Unvergleichlich grossartige Hafenanlagen staatlichen und communalen Besitzes, ein sorgfältig ausgebautes System an Verkehrsmitteln, ein solid fundiertes Bankwesen haben Mannheims kommerzielles Wachstum gefördert und befestigt.

Neuerdings zeigt sich auch auf dem Gebiet des Schulwesens eine ungemeine Rührigkeit. Vielleicht keine Stadt Deutschlands hat in den letzten zehn Jahren prozentual so viel für Schulen aufgewendet, wie Mannheim. Alle drei Mittelschulen — Gymnasium, Realgymnasium und Oberrealschule — haben mächtige Neubauten erhalten müssen. Die kolossalen Gebäude für Volksschulen wachsen in den verschiedenen Stadtvierteln wie die Pilze aus der Erde. Technische Fachschulen, wie Gewerbe- und Ingenieurschule, haben sehr starken Zugang. Eben ist eine viel besprochene städtische Handelsschule vom Bürgerausschuss genehmigt worden; sie wird nach Ostern mit über 1000 Schülern und etwa 24 Lehrkräften ihren Anfang nehmen. Auf dem Gebiet des Mädchenschulwesens herrscht fieberhaftes Organisationsbestreben. Über diese geschäftige Handels- und Industriestadt ist etwas wie ein Rausch in Unterrichtsdingen gekommen. Den retrospektiven Betrachter kann fast eine leise Sorge beschleichen, ob denn bei dieser Hast und Eilfertigkeit nicht am Besten der Schule, die, richtig aufgefasst, ein so unendlich subtiler Organismus ist, gesündigt wird. Treibhausgewächse kommen selten zu schöner Reife.

Das ganz aus staatlichen Mitteln erbaute Gymnasium ist ein Backsteinbau von durchaus einfacher, nach aussen anspruchsloser Gestaltung. Die Inneneinrichtung wird als technisch, pädagogisch und hygienisch einwandfrei bezeichnet. Aus Mitteln ehemaliger Schüler ist einiger Innenschmuck gestiftet worden, darunter drei herrliche dekorative Treppenhausfenster — mit Akropolis, Kapitol und Wartburg als den drei Pfeilern des gymnasialen Unterrichtsbetriebs — nach Entwürfen von O. Eckmann.

Die städtische Verwaltung, die innerhalb zehn Jahren zwei riesige Bauwerke zu Zwecken der ausserordentlich rasch und stark sich bevölkernden Oberrealschule (gegenwärtig mit über 850 Schülern die grösste Mittelschule Badens) und des Realgymnasiums zu erstellen hatte, war bei beiden Gebäuden darauf bedacht, ebenso sehr den nüchternen Eindruck von Schulkasernen als auch den von Schulpalästen zu vermeiden.

Der jetzige Realgymnasialbau am Friedrichsring fällt mit seinen starken Formen leicht in die Augen und erfreut durch ein prächtiges Treppenhaus, überaus lichte, luftige Unterrichtsräume, sowie einen herrlichen, kuppelüberdeckten Bibliotheksaal und eine geräumige Aula. Im ganzen sind es 32 Schulräume. Der Voranschlag betrug 725000 M. Trotz dieses hohen Aufwandes für innere und äussere Ausstattung sind hier noch nicht alle Anforderungen an Zweckmässigkeit erfüllt worden.

In weit grösserem Masse gelang dies bei dem jüngsten Bau. Das mächtige Oberrealschulgebäude mit seinen 68 Räumen entspricht bezüglich des Stiles dem typischen Charakter der Mannheimer Bauten aus der guten älteren Zeit. Die monumentale, massiv in hellem Sandstein ausgeführte Fassade mit 21 Fenstern Breite zeigt gefällige Formen zwischen Barock und Rokoko. Plastischer Schmuck ziert den Mittelrisalit. Das geräumige und lichte Treppenhaus wird leider durch „im Prinzip beschlossene" Glasmalereien beeinträchtigt werden. Die hellen, luftigen Gänge und die Schulzimmer sind mit (in den verschiedenen

Stockwerken grün, rot oder gelb) gebeiztem Holz vertäfelt. Der Voranschlag betrug 877000 M. — Genug für heute von den Schulen! —

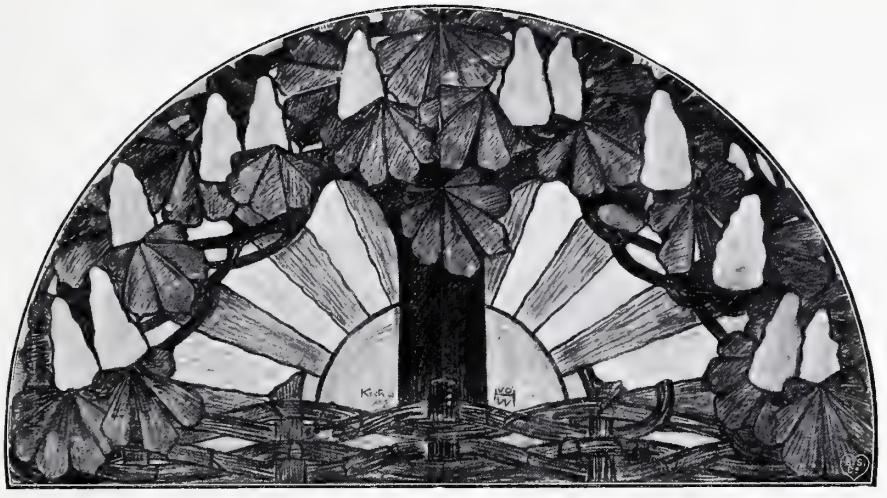
Von sonstigen geistigen Anregungen muss noch die Musik genannt werden. v. Baussnerns heitere Heldenoper „Herbort und Hilde“ hat nicht alle Erwartungen erfüllt. Reizvolle lyrische Einzelheiten fehlen nicht; aber dem Werke, das inhaltlich und musikalisch sich sehr eng an R. Wagners Schöpfungen anschliesst, gebricht es an mitreissenden, dramatischen Szenen. Das Werk wird kaum den Erfolg wie Rezniceks „Till Eulenspiegel“ haben. Vortrefflichen Eindruck machte jüngst mit seinem „Klavierabend“ Carl Friedberg aus Frankfurt. Der junge Pianist, der sich durch seine vorzügliche Art, Lieder zu begleiten, hier schon vor Jahren aufs günstigste eingeführt hatte, erwies sich als ein äusserst musikalischer Interpret von Klavierwerken aller Stilgattungen. Die virtuose und klare Technik, die Macht und Beseeltheit seines Vortrages, die lautere, feinsinnige Auffassung und Ausarbeitung der Werke stellen ihn unter die ersten Vortragskünstler der Jetztzeit. — Der bewährte Altmeister des Geigenspiels, Joachim, verherrlichte durch den klassischen Vortrag von Beethovens Violinkonzert und einiger anderer Stücke die Aufführungen des Philharmonischen Vereins.

Nächstens wird Petschnikoff seine temperamentsvollen Zaubereien auf der Geige in der „Musikalischen Akademie“ hören lassen.

In der bildenden Kunst bietet der Kunstsalon Heckel gegenwärtig eine interessante Kollektivausstellung von H. Vogeler — Worpswede. Die zarte lyrische Kunst Vogelers offenbart sich am glücklichsten in seinen Federzeichnungen und Radierungen. Für Sammler und Feinschmecker bringt das hier ausgestellte Oeuvre ganze Entwicklungsreihen an „Etats“. Es wäre erfreulich, wenn von den besonders zahlreichen und oft sehr fein empfundenen Ex-Libris wirksame Anregungen für Bücherfreunde und Buchschmuck ausgingen. J. A. B.

FRANKFURT a. M. (Sonne oder Nichtsonne? — Der Kampf um das Bismarckdenkmal. — Der Teich! — Coquelin. — Sudermann. — Wiederfinden. — Oper. — Weingartnerkonzerte. — Die Holländer in Frankfurt. — Der Bühnenball.

Für Utilität und Ästhetik werden augenblicklich einige Gefechte in unserer Stadt geliefert! Im Namen der Nützlichkeit zerbricht man sich den Kopf, ob unsere Schulen nach Norden oder nach anderen Richtungen zu bauen seien, im Namen der Schönheit sucht man für das bevorstehende Bismarckdenkmal einen besonders guten Platz. Ehemals wünschte man unsere Unterrichtsanstalten schon wegen Ersparnis an Sommervorhängen und -Jalousien mehr nördlich, später fand die Rückkehr zur Natur statt, d. h. zu der Erkenntnis, wie erspriesslich den Schülern doch auch die liebe Sonne sei. Jetzt nun, wo vor der Galluswarte — einem Industriequartier, das mit vielleicht 3000 Familien in Aussicht genommen ist — eine Doppelschule gebaut werden muss, sind die betreffenden Projekte rein wegen und gegen Sonnenlosigkeit schon oft zu ändern gewesen, ohne dass bisher irgend eine Meinung endgültig durchgedrungen wäre. — Was unser Bismarckdenkmal betrifft, so erinnert die Unzahl von Standvorschlägen mitten aus dem Publikum heraus, unwillkürlich an plötzlich kribbelnde Erde, auf die man warmes Wasser gegossen hat. Eine einzige Stadtverordnetensitzung hat die Wirkung jenes warmen Wassers gehabt! Wahrscheinlich nahmen aber viele Obenhinleser an, dass, weil alsdann in einem Nebenpfad der Promenade ein gemächlich dasitzender Stadtgärtner aus Bronze und noch ganz ohne Patina „ausziehen“ müsste, der Bismarck genau an dieses bescheidene, kleinbürgerliche Plätzchen käme. Das ist allerdings ein beinahe komischer Irrtum, da es sich dabei auch um den Dunstkreis unseres neuen Schauspielhauses handelt, wohinein noch ein Teich und andere Spezialitäten gezaubert werden. Nach fünfhundert Jahren, wenn wir wieder einmal in einer neuen Weltordnung stehen (slawisch, mongolisch oder amerikanisch?) und man unter Abtragung verschiedener Schichten endlich auf jenen Teich aus dem Jahre 1902 stösst, glauben die Gelehrten vielleicht an die Auffindung einer Naumachie aus den römischen Cäsarenzeiten Frankfurts. Unsere Bismarckdebatte im Stadtverordnetensaale hat trotz einzelner stürmischer Ausfälle gegen den Einer Deutschlands über das Bockenheimer- oder Eschenheimer-Thor hinaus keine Beachtung gefunden. Wenn die Fuhrleute dem Erfinder der Eisenbahn nach sechsunddreissig Jahren noch zürnen, weil es ihnen gelegentlich jener Weiterentwickelung unverdienterweise schlecht ging, so würde auch dieser Privatärger gegenüber der Weltgeschichte kein Wässerchen trüben. — In unserem Schauspiel hat Coquelin wieder zweimal gastiert, zuletzt als Cyrano. — Sudermanns „Es lebe das Leben“ wurde zwar lauer als seine früheren Berliner Spiegelbilder aufgenommen, aber aufgeführt wird das Stück noch immer. — Geradezu niedergezischt wurde nach dem zweiten Akt „Wiederfinden“ von Rittner, dem bekannten Schauspieler am deutschen Theater. Es ist ein Stück mit guten Einfällen, guten Momentsphotographien, aber gar keiner geschlossenen Handlung. Dazu wird das Chansonettenleben nicht fröhlich, wohl aber falsch-sentimental ausgemalt. Ein interessanter Heldendarsteller war Herr Kirsch aus Hamburg, der als Hamlet, Othello und Uriel Acosta gastierte, und jedesmal ein völlig Anderer — langandauernden Beifall errang. Freilich beim Uriel Acosta gilt die begeisterte Akklamation erfahrungsmässig auch dem Stücke selbst. In Zeiten, wo über Liberalismus und Toleranz gespottet wird, wie über fromme Wahnvorstellungen von Grossmüttern, hätte man eigentlich an ein Weiterleben jenes liebenswürdigsten aller Gutzkowschen Bühnenwerke kaum glauben sollen. — In der Oper ist unsere Konzertsaison zu Ende. Die Angriffe gegen den ersten Kapellmeister haben zu so deutlichen Ovationen für ihn im Opern- und Konzertsaal veranlasst, dass der Intendant in Nachbetung der öffentlichen Meinung, den betreffenden Kontrakt zu den alten Bedingungen auf zwei Jahre erneuerte. — Auffallend ist das Zurückgehen der Weingartner-Konzerte, woran entweder die Beschaffenheit der Programme, oder auch die Mode Schuld trägt. Denn so traurig es klingt: die Macht der Neuheit kommt und geht durchaus nicht allein bei den Pariser Modellhüten! — Im Kunstverein tagen gegenwärtig die Holländer, die ausser bei uns nur noch in Leipzig aushängen werden. In solchen Dingen herrscht neuerdings bei uns viel Initiative! Jener holländische Künstlerbund „Arti et Amicitiae“ hat sogar einen sehr schönen Joseph Israels, der für M. 25000 zu kaufen ist. Breitners „Winter in Amsterdam“, eine meisterhafte Kombination von bereits schmutzigem Schnee und regelmässiger Architektur, war schon vorher mit der goldenen Medaille gekrönt. Sonst begegnet man noch vielem Schiffer-, Fischer- und Bauernvolk, über deren Welt und farbigem Schein sich die Breitner, Holm, Poggenbeck, Wiismuller, Cineria etc. etc. liebevoll mit ihrem Pinsel ausgebreitet haben. Im Kunstsalon Hermes figuriert Trübner mit zwei lebensgrossen Pferden. Von Ottilie Röderstein ziehen einige feine Bildchen an. — Bei Schneider hat Rossmann u. a. das Bild einer alten Frau: die Mutter des Sängers Burgstaller, ausgestellt. — Und endlich im Palmengarten war ein Bühnenball ausgestellt (!) zum Besten der Genossenschaft. Wenigstens haben unsere Höherbesteuerten, welche auf der Galerie ihre reservierten Plätze mit zwanzig Mark gerne bezahlten, auf jenes fröhliche Treiben zumeist nur heruntergeblickt. Man hatte gehofft sie als das bekannte Goethe'sche Publikum ohne Gage mitspielen zu sehen, statt dessen erschienen die Herren wohl einmal im Saal, ihre Damen aber liessen sie hübsch oben. Und aus einem solchen gemütreichen Zusammenwirken entstanden dann Humor und Vergnügen, die freilich rein klingend bis zu M. 9000 erbrachten. — Ein schwerer Verlust erwächst unserer Stadt durch das Dahinscheiden von Marcus Goldschmidt. Er war ein Finanzmann, dessen Stellung eine internationale war, dessen Thätigkeit in Frankfurt aber jede nur erdenkliche Art von Gemeinnützigem umfasste und auch im grossen Stile alimentierte. Und je weniger



Glasfenster im Hause Oetker, Krefeld. Kunstglaserei F. W. Holler, Krefeld.

sein Name dabei genannt wurde, desto lieber war es ihm! Die von ihm hinterlassene Lücke ist sofort gar nicht auszufüllen. . . . . e

WIESBADEN. Die Frankfurter Kunst im neunzehnten Jahrhundert. — Thoma. — Steinhausen. — Burnitz. — Burger. — Dielmann. — Scholderer. — Röderstein. — Böhle. — Altheim. — Hamel.

Die bildende Kunst in Wiesbaden stand im Monat Februar unter dem Zeichen der Frankfurter Meister der Gegenwart und der nächsten Vergangenheit, die sich im Bangerschen Salon ein Stelldichein gegeben hatten. Ohne Frage wird dermaleinst in einer Geschichte der deutschen Malerei im neunzehnten Jahrhundert Frankfurt als die Stadt, die mit bestem Erfolg zwischen dem Süden und Norden unseres Vaterlandes auszugleichen wusste, eine ganz besonders ehrenvolle Rolle spielen. In der ersten Hälfte jenes Zeitraums ist es ein Lieblingssitz jener Künstler, die man unter dem Namen der Nazarener zusammenfasst. Dort macht der jugendliche Cornelius, nachdem er sich von der niederrheinischen Heimat losgelöst hat, seine erste Rast, ihm folgt einige Jahrzehnte später sein jüngerer und gewaltigerer Landsmann, der der deutschen Kunst zu früh entrissene Alfred Rethel, der erst in Frankfurt unter Veits Führung seinen Stil zu einem wahrhaft monumentalen ausbildet. Neben Veit erhält dann 1843 Steinle, der entwicklungsfähigste unter den Nazarenern, im Städelschen Institut, an dem er später als Lehrer eine so fruchtbare Thätigkeit entfalten sollte, ein Atelier eingeräumt. Aber schon ringen andere Kunstrichtungen, durch Cornelius und seine Freunde nur vorübergehend zurückgedrängt, sich von neuem empor. Veit räumt stillschweigend vor ihnen das Feld und zieht sich nach Mainz sozusagen auf sein Altenteil zurück. Fortan wirken in Frankfurt — der grösste Segen für eine gesunde Entwickelung — Meister der verschiedensten Kunstübung friedlich nebeneinander. Der Stolz aber der grossen Metropole des westlichen Mitteldeutschlands darf es sein, dass dort die grossen Koloristen, die sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erheben, Viktor Müller, Teut Schmitson, Schreyer u. s. f., trotz des Misstrauens, das gegen den Propheten im engeren Vaterlande zu herrschen pflegt, reiche Anerkennung finden, während gleichzeitig anderen Künstlern derselben oder verwandter Richtungen — es genügt die Namen Thoma, Steinhausen und Trübner zu nennen — Frankfurt seine gastlichen Thore öffnet. Gebührt der Ruhm zum grossen Teile der Opferwilligkeit der Bürgerschaft, aus deren Reihen ein Städel hervorgegangen ist, so wird eine ernste Betrachtung des geschichtlichen Verlaufes doch ohne Zweifel als einen Hauptgrund anerkennen müssen, dass dort in Frankfurt niemals alle Macht und aller Einfluss in eine Hand gelegt war. So stellte sich immer wieder ein Gleichgewicht der Kräfte her, während bei Akademien das durch die staatliche Gewalt aufrecht erhaltene Übergewicht einer einzigen leitenden Persönlichkeit stets verderblich sein wird, sobald der Betreffende, wie etwa Schadow oder Peter v. Cornelius, eine energische zielbewusste Natur ist.

Die erlesene Sammlung also, die dank den Bemühungen der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst im Bangerschen Salon bei einander war, gab ein anschauliches Bild der verschiedenen Kunstströmungen Frankfurts in den letzten Jahrzehnten. Hans Thoma und Steinhausen, die mit religiösen Darstellungen vertreten waren, haben mit jenen Nazarenern, deren Gemälde und Zeichnungen man im Städelschen Institute zu bewundern so gute Gelegenheit hat, nur wenig gemein, es sei denn, dass bei ihnen wie bei jenen von einem romantischen und christlichen Untergrund gesprochen werden kann. So gering anderseits auch der Schulzusammenhang zwischen den übrigen Meistern sein mag, verbunden werden sie miteinander durch die gesunde realistische und koloristische Malweise, die in Frankfurt noch zur Zeit Veits durchzudringen begann.

Um nun mit Thoma anzufangen, so waren von ihm im ganzen fünf Werke geringeren Umfanges zu sehen. Es wird mir schwer, über diesen verehrten Mann etwas anderes als Liebes und Gutes sagen zu müssen, bei seinem „Schwarzwaldbild“ aber mit dem mangelhaft durchgeführten Vorder- und dem harten Hintergrund fällt dem kundigen Beschauer das Wort ein, das Horaz zur Charakterisierung der so seltenen Fehler in den Werken des alten Homer erfunden hat. Sehr viel höher steht die „Flucht nach Ägypten“, eine Vorstudie, wie es scheint, zu dem grösseren gleichnamigen Werke des Meisters. Diese Darstellung hat etwas von der altmeisterlichen Art der Brüder van Eyck und ihrer Nachfolger: indessen treten die Lokalfarben einigermassen anspruchsvoll auf. Wunderbar aber spiegelt sich im Gesicht Marias der Widerstreit ab zwischen weiblicher Ängstlichkeit und dem Vertrauen, das ihr der Engel einzuflössen weiss, der mit grosser Entschlossenheit dem fremden Lande zustrebt, das man in blauer Ferne liegen sieht. Den schönsten Schöpfungen Thomas aber möchte ich das Bild „Grossmutter mit Kind“ zurechnen. Eine alte Bäuerin in schwarzem Obergewand und blauer Schürze hält ein Kind in violettem Kleidchen in ihren Armen, das mit dem Rosenkranz der Alten spielt. Daneben streckt sich ein Kätzchen. Über dem Ganzen liegt ein Hauch der Anspruchslosigkeit und der Zufriedenheit. Gemalt aber sind „Grossmutter und Kind“ in der breiten grosszügigen Art, die auf Thoma

einen so gewaltigen Eindruck macht, als er sie als junger Mann bei seinem Aufenthalt in Paris auf Courbets Bildern zuerst bewundern lernte.

Man hat Wilhelm Steinhausen oftmals Unrecht gethan, indem man ihn, den alten Freund und späteren Frankfurter Nachbarn Thomas, ohne weiteres als dessen Nachfahren ausgab. Davon kann nun aber ganz und gar nicht die Rede sein; an Wahlverwandtem fehlt es beiden Männern freilich nicht, wer aber näher zusieht, dem treten die Unterschiede sehr bald handgreiflich entgegen. Zu einem Vergleich der Art ladet zumal die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" von Steinhausen ein, die in zwei verschiedenen Auffassungen im Bangerschen Salon war. Das Gemälde in grösserem Format — im Besitz des Architekten S. Ravenstein in Frankfurt — ist das wirkungsvollere. Ohne Zweifel gehört es zu den vornehmsten Werken Steinhausens, dessen eigentümliche Vorzüge sich darin wirkungsvoll geltend machen. Auf einer Waldwiese, die in der Ferne vom Buchenwald umsäumt wird, hat sich Maria zwischen Sträuchern und Blumen niedergelassen. Ein Bächlein fliesst in mannigfachen Windungen mitten durch das Wiesengrün an ihren Füssen vorüber. Aus dem hellblauen Kopftuch hervor lugt das liebliche Antlitz der Jungfrau hervor, eingerahmt von Strähnen des goldigen Haares, die losgelöst auf das Kind herniedergleiten. Von dem braunen Kleide gewahrt der Beschauer nur wenig, da Maria die dunkelblaue Decke, auf der sie ruht, heraufgezogen hat, sodass auch das Kindlein, das sie beseligt anblickt, zum Teil noch darin eingehüllt ist. Der Stimmung heiligen Friedens und Mutterglücks entspricht die Landschaft in ihrer Weichheit und Lieblichkeit. In dieser Zartheit in der Darstellung religiöser Szenen übertrifft Steinhausen, wie die anderen zeitgenössischen Meister, so auch Hans Thoma. Wenn aber Wörmann eben diesen als den deutschesten unter den Malern der Gegenwart gepriesen hat, so wird man getrost hinzufügen dürfen, dass sich in den Ruhm sein Freund und Schicksalsgenosse mit ihm teilen darf. Nach diesen beiden Neuromantikern seien zunächst einige Meister der früheren Cronberger Schule genannt, in deren Werken sich ältere und moderne, altfrankfurtische und altdüsseldorfische sowie französische Einflüsse kreuzen. Gemeint sind der 1884 verstorbene Karl Peter Burnitz und Anton Burger, die beide 1824 in Frankfurt geboren wurden. Burnitz ist leider nur mit einem Bilde, „Wald bei Cronberg", vertreten. Die Vorzüge seiner Landschaften, die feinen braunen und silbrigen Farbentöne, die er als einer der ersten unter unseren Landsleuten Corot und dessen Freunden abgesehen hat, zeichnen auch dieses Werk aus, das übrigens an Stimmungsgehalt doch erheblich hinter den Hauptwerken des Künstlers im Städelschen Institut und in der Hamburger Kunsthalle zurückbleibt.

Überwiegt bei Burnitz der Einfluss der Franzosen den der heimischen Tradition, so ist doch wohl das Umgekehrte bei Burger der Fall; die fünf Bilder, die von ihm ausgestellt waren, zeigten ihn in seiner ganzen Vielseitigkeit. Neben einer grossen heroischen Landschaft Dreberschen Stiles konnte man seinen „Flickschuster", seine „Bauernstube", seine „Familie beim Mittagsbrot", vor allem aber eine entzückende kleine Landschaft „Friedensberg in Cronberg" bewundern. Auf diesem Bildchen steht im Vordergrund eine hohe Gartenmauer, hinter der Bäume und kleinstädtische Häusergiebel in buntem Gemisch auftauchen. Über sie alle empor ragt der massive Schlossturm stolz in die heitere blaue Luft. Das Kleinste ist scharf und genau umrissen und dennoch macht das Ganze durchaus nicht den Eindruck des Kleinlichen. Deutlich offenbart sich auch hier wieder, dass die Technik noch so verschieden sein kann: Das tüchtige Beherrschen einer Malweise, vor allem aber die Persönlichkeit des Künstlers, deren Eigenart sich in der Stimmung widerspiegelt, das sind und bleiben nun einmal die ersten Voraussetzungen eines den Beschauer erhebenden Kunstwerkes. Das Verhältnis Burgers zu den älteren rheinischen Schulen tritt bei dieser Ausstellung besonders klar heraus, weil sein „Flickschuster" neben dem Werke des Meisters hing, der zweifellos am nachhaltigsten auf ihn einwirkte und der überhaupt die ältere Cronberger Schule begründet hat. Von dem Freund Peter Beckers, von Jakob Friedrich Dielmann, der 1885 in Cronberg starb und 1809 in Sachsenhausen geboren wurde, also schon einer älteren Generation angehört, war nur ein Genrebildchen winzigsten Formats, der „Kesselflicker", in der Ausstellung. Bei dem intimen Zusammenhange zwischen litterarischer und malerischer Produktion in den beiden ersten Dritteln des neunzehnten Jahrhunderts liegt die Vermutung nah, dass Dielmann zu diesem Motiv durch W. O. v. Horn angeregt worden ist, dessen Erstlingswerk, der „Friedel", in den Rheinlanden seiner Zeit mit heller Begeisterung aufgenommen wurde. Szenen aus dem abenteuerlichen aber poetischen Leben des Kesselflickers, wie sie der Maler in dem Bildchen vorführt, werden in diesem jetzt zu Unrecht vergessenen wunderschönen Volksbuch vielfach vorgeführt. Auf die Moselgegend, in der Horns Geschichte sich abspielt, würde auch das Heiligenhäuschen passen, vor dem der Kesselflicker seine Werkstätte aufgeschlagen hat. Das Feuer wird von einem seiner Söhne unterhalten. Links von dieser Szene im Mittelpunkte stehen Dorfjungen voller Andacht, während rechts im Hintergrund zwischen Bäumen sich die Familie des Kesselflickers zum Mahle gelagert hat. Was vorhin von Burger gesagt wurde, dass er bei aller Sorgfalt und Feinheit in der Detailausführung niemals kleinlich wirkt, das gilt ebenso von dieser Darstellung Dielmanns, dessen im Geiste der grossen altniederländischen Meister geschaffene Genrebildchen an den beiden Hauptstätten seiner Wirksamkeit, in Düsseldorf sowohl wie in Frankfurt, noch immer sich eines wohlverdienten Rufes erfreuen. Zu der Generation, die durch Burnitz und Burger repräsentiert wird, gehört auch der jüngst verstorbene Scholderer, an dessen Stillleben namentlich der feine Farbensinn zu rühmen ist. Eines der schönsten darunter, ein Hase, ist, wie ich mit Freuden mitteile, soeben seitens des Nassauischen Kunstvereins für die Gemäldegalerie erworben worden.

Über die Realisten unter den Frankfurter Künstlern glaube ich mich kürzer fassen zu sollen; über Trübners Porträt einer Reiterin und über seine Pferdestudien habe ich im letzten Heft ausführlich berichtet und ebenso sind die hervorragenderen unter den jüngeren in der Frankfurt gewidmeten Nummer der ‚Rheinlande' von anderer Seite eingehend und voll Verständnis gewürdigt worden. Mit besonderem Dank verdienen O. Röderstein, Altheim und Böhle genannt zu werden. Der weibliche Akt von der zuerst Genannten bekundete ein ganz ungewöhnliches Können. Noch glänzender, grossartig breit hingestrichen ist vielleicht das „Mutter und Kind" betitelte Bild, dessen Inhalt man mit dem Worte die „Verwaisten" bezeichnen könnte. Wie ergreifend sind die abgehärmten Züge der älteren Dame, und wie vertrauensvoll schmiegt sich die Tochter mit dem herrlichen rotblonden Haar an die Mutter! Auf einem dritten Bilde sieht man das Selbstporträt der Künstlerin, in dem zielbewusstes Streben die am meisten charakteristische Eigenschaft ist. In Böhles „Ackernden Pferden" ist das Tageslicht vorzüglich wiedergegeben. Der schwere Gewitterhimmel lässt das Sonnenlicht nur spärlich durch, so dass ein feiner kühler Hauch über den Ackerfurchen liegt. Altheims „Bauernstube" ist eine ebenso glänzende Leistung. Die Figuren darin, die Bäuerin am Tisch, die mit dem Alten Blicke wechselt, der sich gegen den Kachelofen anlehnt, der eintretende vierschrötige Schäfer mit den aufgekrempelten Hosen und dem Hund, das alles sind Gestalten voll Leben und Kraft. Geringer an Können erscheint Hamel, der mit Vorliebe Szenen aus der täglichen Arbeit vorstellt. Sein Schnitter ist ein grossangelegtes Bild, indessen wird man dem Künstler den Tadel nicht ersparen können, den sogar Millet seitens seiner Freunde traf: das Gesicht des jungen Bauernknechts im Vordergrund hat einen tierischen Eindruck, der von dem Maler nicht festgehalten werden dürfte, selbst wenn er im Zustande höchster Ermattung gelegentlich im wirklichen Leben vorkommen sollte.

Glasfenster. Kunstglaserei F. W. Holler, Krefeld.

Endlich sei noch erwähnt, dass Wucherer, Penz, Kalb, Schüler, Grätz und andere Einiges beigesteuert hatten, vielleicht findet sich Gelegenheit, späterhin einmal auf ihre fast durchweg respektablen Arbeiten zurückzukommen. Im grossen und ganzen machte die Ausstellung einen sehr viel geschlosseneren Eindruck als die beiden letzten Winterausstellungen in Frankfurt selbst, bei denen bei der Auswahl eine übel angebrachte Milde gewaltet hatte.

Wiesbaden, im März 1902.

Erich Liesegang.

BONN. Muther-Vortrag über Thoma. — Otto Ernst in Bonn. — Dr. Friedländer-Berlin über „Das deutsche Volkslied".

Es ist eine der lobenswertesten Gepflogenheiten der hiesigen Dramatischen Gesellschaft, die von ihr veranstalteten Kunstausstellungen durch entsprechende Vorträge erläutern zu lassen. So fand die vorzüglich gewesene Thoma-Ausstellung ihren vorzüglichen Interpreten in Professor Muther aus Breslau. Derselbe führte in seinem Thoma-Vortrag ungefähr Folgendes aus: Thoma ist wesentlich Landschafter. Mit Böcklin verglichen erscheint er spiessbürgerlich und altmodisch. Sein Gesichtskreis ist klein, und so dürfen auch seine Bilder nicht zu grosses Format haben, sonst verraten sie Thomas Grenzen und Engen. Friedrich Schlegel meinte einmal, die deutschen Künstler hätten entweder zu wenig Charakter oder zu viel. Thoma gehört zu den letzteren. Von 1839 bis 1889 blieb er unverstanden. Woher das? Daher: Seine Künstlersehnsucht entstammt noch der Zeit der deutschen Romantik. Damals, als Tieck und Wackenrodt für Altnürnberg und mittelalterliches Kunst- und Gemütsleben schwärmten, galt die deutsche Eckigkeit wieder einmal mehr als die akademische vollendete Form. Seydlitz hat gezeigt, welch herrliche Kunst zur Zeit Dürers lebte. Die Nazarener aber waren der wiedererweckten deutschmittelalterlichen Kunst untreu geworden. Jüngere nahmen diese Kunst wieder auf. Rethel erweckte den altdeutschen Holzschnitt und die mittelalterliche Geisterwelt, die Liebe zur alten Volkspoesie erwachte als Sehnsucht nach der blauen Blume, Schwinds deutsches Waldweben erinnerte an Cranach und Altdorfer und in Ludwig Richter, dem frommen Zeichner der Kinderwelt, verinnigte und verkleinerte sich das neuerwachte deutsche Empfinden zur echten deutschen Dorfschullehrerkunst. Es war das Deutschland der Biedermeierzeit. Aber all diese so deutschen Künstler haben nicht malen können. Hart, bildermässig war ihre Kunst, wohl national aber nicht künstlerisch. Belgische Bilder erweckten endlich in Deutschland den Sinn für Farbe wieder. Mit der nun folgenden Epoche des Kolorismus begannen die Wallfahrten nach Paris und Brüssel und die Nachahmung des Auslandes. Piloty u. a. wurden zu Franzosen. Verlogenes Pathos, aufgedonnerte Historienbilder, novellistische Genrebilder bezeichnen diese Epoche. Man liebte die Natur nur dort, wo sie Theater spielte. In diese Zeit fällt das erste Auftreten Thomas. Auch er versuchte das Pathos der Palette, aber er kam zu spät und sprach zu leise, wo man brüllte. Das Format der Bilder musste damals gross sein, das Thomas blieb unscheinbar. Auch malte er blau und grün in der Zeit der Braunmalerei und wohnte, weitab vom Kunstzentrum, in Frankfurt. Dann kam der Impressionismus. Man gab die Vergangenheitsmalerei auf und begann die eigene Zeit zu malen. Diese realistische zeitdokumentarische Malerei führte wieder hinaus in die Natur zu dem Wunder des Lichtes und dem Problem des Lichtwechsels im Freien sowie bei Gas- und elektrischem Licht. Wiederum passte Thoma nicht dazu. Er nahm sich aus wie ein Kleinmeister aus dem 16. Jahrhundert zwischen Künstlern im modernen Frack und wirkte wie ein alter Miniaturmaler. Doch der Impressionismus vernachlässigte das Herzensbedürfnis. Die Wirklichkeit kann nicht die einzige Muse bleiben. Schöner als alles äussere Licht strahlt das Licht der inneren Welt, die Phantasie. Und mit dem Neuidealismus erwachte auch neu die Sehnsucht nach der Schönheit der Linie. Da aber vorläufig niemand von den Jüngeren diese Sehnsucht befriedigte, so wendete man sich Älteren zu. Mit den Prärafaëliten, mit manchen Franzosen, mit Feuerbach und Böcklin wurde nun auch Thoma verständlich. Haben aber Feuerbach und Böcklin wesentlich hellenisches Temperament, das im Deutschen erscheint wie Schiller in den „Göttern Griechenlands", so charakterisiert sich weiterhin Stuck mit seiner gladiatorenhaften, empfindungslosen, drastischen Starrheit als Phänomen eines geradezu römischen Atavismus, währenddem Klinger ins „dritte Reich" Ibsens hineinbaut. So blieb also als der eigentlich deutsche Meister nur Thoma übrig. Bei ihm ist alles seliges Heimatsgefühl und die Natur, wie bei Eichendorf, stilldeutsch und gottesvoll. Keine Fabrik, kein Schornstein, kein Bahngeleise, nichts Heroisches oder Schmerzliches, kein hoher Ton, niemals Herbst und Winter, stören den Frieden seiner Bilder. Wie an einem schönen Abend in Rothenburg a. d. T. ist alles, was er malt. In der Landschaft liebt er die Stellen, wo es Forellen giebt und die stillen Feldwege. Seine Menschen angeln, hüten Tiere, seine Bauern spielen Geige und Guitarre. Ja, selbst seine Fabelwesen sind nicht Amoretten Italiens, sondern Bauernkinder, und Italien wird ihm eine Partie aus dem Schwarzwald. Das ist die Kunst, die unser nervöses Zeitalter zur Beruhigung braucht, hat doch diese Zeit eben die Umwandlung vom Pathetisch-Heroischen zum Behaglich-Vergnügten erlebt. Thoma ist kein Muster für die deutsche Kunst. Er darf nicht weiter überschätzt werden, nicht mehr wie in letzter Zeit wagen, sein Gebiet zu überschreiten, denn im religiösen Bilde z. B. ist Steinhausen grösser als er. Vor einem Thomabilde ruft man nicht aus: „Wie gross!" sondern man sagt: „Was ist das für ein lieber Mensch!" Als dieser liebe Mensch, als stille, beruhigende Persönlichkeit wird er der deutsche Künstler bleiben, der er ist, und von seinem Volke auch weiterhin geliebt werden. Wohlverdienter Beifall belohnte den Redner.

Sodann war Otto Ernst hier. „Die grösste Sünde", ihm zu Ehren vom „Neuen Theater" gegeben, brachte lebhaften Beifall und etliche Lorbeerkränze, dem nachsinnenden Kritiker aber mancherlei Zeitgedanken. Wie theatralisch geschickt und doch zugleich wie theatralisch flach ist doch dieses Stück! Wieviel wüste Tendenz wuchert hier und gebärdet sich als Meisterin in der Lösung des Problems von der Lästerung gegen den heiligen Geist! Wie bescheiden, diese unreife Sünde Wolfgang Behrings zu einer „grössten Sünde" aufzubauschen! Wahrlich, diese Sünde war des Selbstmordes zweier Menschen nicht wert! Hier gab es noch genug Vergebung vor sich und vor anderen und Gelegenheit zum Aufwachsen in wirkliche Geistestreue und Geistesfreiheit hinein. Mir war's, als die Beiden hinausgingen, um sich zu erschiessen, als stürben sie um ihrer schönen Möbel, aber nicht um des heiligen Geistes willen, denn der hätte sie nicht zum Tode, sondern zum Leben geführt. Tags darauf las Otto Ernst in der Dramatischen Gesellschaft aus seinen Werken vor. Er las den Karthäuser aus den Karthäusergeschichten, eine innig empfundene, wehmütige Ehegeschichte, aber immerhin ein Stoff, den andere schon künstlerisch wertvoller behandelt haben. Dann folgten einige Gedichte und zum Schluss die „Hosentaschen des Erasmus". In solchen Hosentaschen voll bunter, niedlicher Kleinigkeiten sind Otto Ernsts Dichterbände am besten aufgehoben. Beide Hände breit hinein, das steht ihm ehrlich und ist gut hamburgisch und ganz gewiss dort auch ein Griff ins Himmelreich.

Weiterhin sprach Dr. Max Friedländer aus Berlin in der Dramatischen Gesellschaft über „das deutsche Volkslied". Er unterschied zunächst zwischen Volksliedern, „volkstümlichen Liedern" und „Gassenhauern". Von den Volksliedern sprechen die Brüder Grimm, dass sie sich selbst dichten, Uhland und Prutz sagen, es seien Gedichte, die keinen Dichter haben, Storm meint, dass sie nicht gemacht werden, sondern wachsen. Das volkstümliche Lied dagegen war einstens Kunstlied, dessen Verfasser und Komponist bekannt sind, der Gassenhauer

endlich unterscheidet sich vom Volkslied durch sein meist recht kurzes Leben. Das echte Volkslied als Lied aus dem Volke bezeichnend, als Lied, das im Volke weiter lebt, obgleich des Liedes Verfasser längst vergessen ist, sang Dr. Friedländer nunmehr, von Musikdirektor Grüters am Flügel begleitet, mit prächtigem Bassbariton das rührende Lied von den Königskindern, eine deutsch umgeformte Hero- und Leandersage, das frische Soldatenlied „Ein Schifflein sah ich fahren, Kapitän und Leutenant". Hierauf behandelte er den Gegensatz zwischen dem alten und jüngeren Volkslied und zeigte schliesslich an dem Volksliedtext: „Du bist mein, ich bin dein", von Wernher von Tegernsee, welche Wanderung ein Lied durch die Jahrhunderte machen kann. Es war dies Lied, wahrscheinlich 1170 entstanden, im 16. Jahrhundert ein Jägerlied, kehrte dann in einem Reigenlied der Freiberger Bergleute und endlich in einem Tiroler Schnadahüpfl wieder. Ähnliches erlebte die Melodie des Chorals: „Erbarme dich mein Gott in Gnad". Ursprünglich eine phrygische Sequenz, erhielt sie ihre Aufzeichnung im 15. Jahrhundert, wurde später weltlich umgeformt und dem Texte: „Ich nehm mein Gläschen in die Hand" untergelegt, kehrte dann in einem Divertimento in Es-dur von Mozart, in der Zauberflöte, im ersten Klavierkonzert von Beethoven, in Andreas Hofer von Julius Mosen wieder und wird schliesslich in Geibels Lied und Komposition „Vom lustigen Musikanten" von Geibel für eine neuerfundene Weise gehalten. Zum Schluss das neuere Volkslied behandelnd, trug Friedländer das schöne Volkslied op. 1 von Brahms und das entsprechende Schnadahüpfl sowie die Löwesche Ballade „Prinz Eugen" vor. Vortrag und Gesang erweckten stürmischen, begeisterten Beifall. — Über die inzwischen veranstaltete Klinger-Ausstellung im Provinzialmuseum, über einen Frau Ritter-Abend, sowie über die vorzüglichen Leistungen unseres „Neuen Theaters" das nächste Mal.

Fritz Binde.

KÖLN. (Wolzogens Überbrettl. — Theater. — Litterarisches.)

Jetzt „kann uns nix g'schehn", um mit Anzengrubers Steinklopferhannes zu sprechen: Herr v. Wolzogen ist nun auch mit seinem Überbrettl hier gewesen, und da die anderen „Bunten Theater" ihm schon vorausgegangen sind, so kann uns, wenigstens in dieser Saison, „nix mehr g'schehn". Ein erfreuliches Gefühl der Sicherheit! Dass Wolzogen seinen Nachahmern und Konkurrenten so unendlich überlegen sein soll, vermag ich nicht recht einzusehen. Es ist im Grunde das gleiche Gemisch von Leidlichem und Unleidlichem; originell ist bei Wolzogen höchstens der braune Frack, und diese Art von Originalität ist doch nicht weiter aufregend.

Das Theater hat seit der letzten Korrespondenz eine Reihe von Novitäten gebracht: Meyer-Försters „Alt-Heidelberg", das einen grossen Erfolg errang und ihn auch, trotz aller sonstigen Mängel, durch die Frische und Ehrlichkeit der Empfindung verdient, Sudermanns „Es lebe das Leben", das dem Kölner Publikum recht gut zu gefallen schien und in der That weit besser ist, als sein ihm von Berlin vorausgegangener Ruf, dann weiter, gelegentlich eines Gastspiels von Frau Nina Sandow (vom Berliner Schauspielhaus), die entsetzlich larmoyant wirkende „Eva" von Richard Voss und Dumas' noch immer unterhaltende und fesselnde „Francillon". Das bedeutendste Ereignis aber war das einmalige Gastspiel, das das Dr. Heine-Ensemble im Residenz-Theater absolvierte. Zur Aufführung gelangten die „Gespenster", und ich glaube nicht, dass man die Ibsensche Tragödie irgendwo besser zu spielen vermag. Diese Tragik hatte nichts Kleinliches an sich, es war etwas wahrhaft Erhabenes, ja geradezu Antikes darin, und namentlich bei dem Anblick von Herrn Waldemars Oswald stieg vor dem geistigen Auge die Gestalt eines Oedipus, eines Philoktet auf.

Von den in der abgelaufenen Berichtszeit gehaltenen Vorträgen verdienen zwei Hervorhebung. Zunächst ein Vortrag von Richard Muther über Böcklin, der allerdings nichts wesentlich Neues brachte. Aber wer vermöchte auch jetzt schon über Böcklin Neues zu sagen? Da müssen erst zwanzig, dreissig Jahre ins Land gehen. Der zweite Vortrag galt Max Klinger und wurde von Prof. Max Schmid (Aachen) gehalten. Der Redner erläuterte seine Ausführungen durch Lichtbilder, die es allerdings zweifelhaft erscheinen liessen, ob sich die Klingerschen Radierungen für diese Art von Demonstration eignen. Die Vorführung der Brahms-Phantasie wurde noch durch den Gesang der betreffenden Lieder begleitet. Also ein Zusammenwirken aller Künste! Veranstaltet wurde dieser Vortrag durch die hier schon öfter erwähnte private Vereinigung für „Moderne Dichtungen". Die Herren haben offenbar die Überzeugung gewonnen, dass ausser Anna Ritter und Clara Viebig in der modernen Litteratur nichts weiter zu finden sei, und so sind sie denn zunächst von der Wortkunst zur bildenden Kunst übergegangen, und gedenken nun auch noch den Schritt zur Staatskunst zu machen: der nächste Abend soll nämlich Bismarck gelten und zum Besten der Bismarcksäule stattfinden. Bismarck und Klinger als moderne Dichter — ein verwünscht gescheidter Gedanke! Das ist so die Art und Weise, wie man in Köln die moderne Litteratur pflegt. — In der „Litterarischen Gesellschaft" sprach am 100jährigen Geburtstag Victor Hugos Herr Prosper Müllendorff in gediegener und fesselnder Weise über den französischen Dichter. Im „Cyclus litterarischer Abende" kam Hugo von Hofmannsthal zu Worte mit der „Frau im Fenster" und der „Hochzeit der Sobeide". Bei der „Frau im Fenster" ist die Abhängigkeit des Dichters von der bildenden Kunst wieder sehr augenfällig: es sind Werke der englischen Präraffaëliten, in Worte umgesetzt, allerdings in Worte, die der grossen und tiefen Meister würdig sind.

Dr. S. Simchowitz.

KREFELD. So sehr wir beklagen, dass unser Volk nichts von seiner Kunst weiss, so wenig sind wir geneigt, jenen Männern zu danken, die rastlos hier vermitteln wollen. Ich denke nicht an jene Herrschaften, die in Bildungsvereinen eitel sind. Gerade sie mit ihrem Bildungsdünkel sehen nicht, dass sie eigentlich die Kluft zwischen Kunst und Volk bedeuten.

Ich denke an jene Männer, die sich über niemand als die Kunstwissenden erheben, deren Herz von Schönheit der geschauten Kunst so voll ist, dass sie davon sagen, dafür werben müssen, wie man bei Brüdern, bei Freunden wirbt, ohne das Gefühl der höheren Bildung. Dass solche Männer heute auch schon wieder unter den Berufenen sind, dass wir Museums-Direktoren haben, die nicht bloss kluge Schmetterlingskastenseelen, sondern Kunstenthusiasten sind, das ist eine von unseren Hoffnungen. Man mag dem Leiter des Kaiser Wilhelm-Museums in Krefeld einseitige Neigung zur modernen Kunst und selbst darin noch persönliche Liebhabereien vorwerfen: aber was will das besagen gegen die lebendige rastlose Thätigkeit dieses Mannes, der den Krefeldern nicht nur ein köstliches Museum geschaffen hat, sondern auch das ganze Leben, selbst die Krefelder Industrie im Sinne seines modernen Geschmacks zu beeinflussen rastlos bemüht ist. Man habe Achtung vor seiner lebendigen Thätigkeit, selbst wenn man seinen Geschmack nicht teilt.

Zuletzt zeigte das Kaiser Wilhelm-Museum eine Sammlung von Kunstgegenständen aus Krefelds Vergangenheit. Wenn die „Heimatskunst" so als Art der Kunstpflege nicht als künstlerisches Programm auftritt, ist sie der gangbarste Weg zur Kunst. Wie schnell wird ein Bild lieb, das irgend ein altes nun verschwundenes Gebäude, einen bekannten Menschen darstellt! Wie schnell wächst sich so eine Liebe aus zur heimischen Kunst und zur Kunst überhaupt! Wenn man aus vergangenen Jahrhunderten die Kunstwerke als sichtbare Zeichen ihrer Kultur bleiben sieht, wie wächst die Achtung vor der lebenden Kunst!

Dass diese Ausstellung dem Fremden wenig „Absolutes" brachte, — interessant war es: die Beziehungen der Kre-

felder Seiden-Familien zum grossen Friedrich in allerlei Schriften und Bildern erhalten zu sehen —, kann den wirklich bildenden, kunstfördernden Wert solcher Ausstellungen nicht schädigen. Übrigens waren einige Miniaturen von grösster Feinheit zu sehen, deren Meister leider unbekannt sind. W. Schäfer.

DRAMA.*

* Dieser Bericht kam verspätet und steht darum an anderer Stelle. Wir wollten ihn nicht zurückstellen, weil der Fall Eulenberg uns wichtiger scheint, als die Berliner Kritik zugeben will, und weil es sich wieder einmal um einen rheinischen Dichter handelt. Eulenberg lebt als Referendar in Köln. D. Red.

Von dem her, was ich hier bei Gelegenheit Gerhart Hauptmann und sonst geschrieben, weifs man, dafs das Bedauerliche an dem modernen Drama ist, dafs es aus der „Litteratur" kommt, und nicht aus dem Leben. Entweder, im Inhaltlichen, ist es ein Tendenzstück, oder, im Formlichen, ist es die Erfüllung irgendwelcher technischer Prinzipien. Beide Male dürfte sich schon die nächste Generation nicht mehr um das kümmern, was heute den Bücher- und Theatermarkt beherrscht und dort Millionäre schafft. Einzig Hauptmann könnte eine Ausnahme machen, weil er es ehrlich mit seinem technischen Prinzip des Naturalismus meint und in seiner Kunst ein treuer Handwerker ist, der gesellschaftlichen, sportlichen, wenn nicht geradezu finanziellen Auffassung des Schaffens fremd und fern, die heute im Schwange ist. Aber was sonst an Dramen fabriziert wird, das hat nicht viel mehr Wert als ein Zeitungsblatt, das heute aktuelle Gelüste befriedigt und morgen schon Makulatur ist. Das Publikum regt sich denn auch über ein neues Drama nicht einen Grad tiefer und mehr in die Seele gehend auf, wie über den neuesten Skandal, Mord, Sportrekord oder Kurssturz.

Dabei ist die Sehnsucht nach dem grofsen Drama, nach dem Spiel unseres Seins, das uns schüttelt, die ewige Qual und das ewige Glück der Menschheit in die Ohren schreit und den Sinn des Lebens in bedeutenden Bildern heraufwirft, durchaus nicht tot. Sie schläft nur. Doch habe ich an dieser Stelle bereits verschiedentlich zeigen können, wo und wie sie sich bereits wieder, gleichsam im Traume, regt.

Was vor allem fehlt, ist die Kraft, die von selbst, doch aus der Urheimat des deutschen Gefühlslebens aufschiefst. Was fehlt, ist die Selbständigkeit, die nicht auf Krücken von litterarischen Schemen und Systemen zu gehen braucht. Was fehlt, ist die Unmittelbarkeit, Selbstverständlichkeit, vertrauende Kindlichkeit des Schaffens — ist die Frische, die, wie der Frühling das Jahr, allein eine neue Epoche der Kunst des Dramas einleiten kann.

Ein neuer Dichter, Herbert Eulenberg, hat diese Frische wieder. Es giebt bis jetzt vier Dramen von ihm. Zwei echte Sturm- und Drangstücke in wühlender Prosa: „Das Dogenglück"* und „Anna Walewska"*. Dann ein deutsches Schauspiel in Versen, „Münchhausen"*, als Zwischenherstück zu nehmen. Und schliefslich ein fünfaktiges Trauerspiel „Leidenschaft"**, ganz einfach geschrieben und ganz grofs wirkend, wieder in Prosa.

Ich will mich hier nicht so sehr, nur soweit es mir nötig scheint, mit Eulenberg und seinen vier Dramen beschäftigen, als vielmehr mit dem dritten darunter, dem „Münchhausen". Denn unlängst war seine Premiere: sie geschah als Erstaufführung einer neugegründeten „Neuen Bühne" in einem Berliner Theater von zusammengeliehenen Schauspielern.

Es war kein Erfolg. Der ist in der Reichshauptstadt bei dem kritisch voreingenommenen, auf Namen und Strömungen eingeschworenen, skeptisch-nerglerischen Publikum bekanntlich ausgeschlossen, sobald einer ungewohnt zu ihm spricht.

Und das that Eulenberg in seinem „Münchhausen".

Viele meinten zwar, dafs er shakespearisch spreche; und das stimmte in der That von einigen intermezzohaften Szenen, die ganz offenbar angelehnt waren. Sonst aber hatte das Ganze einen Stil, der nicht elisabetheisch, sondern deutsch, wenn man will — münchhausenisch war.

Eulenberg hat aus dem Lügenbaron einen Charakter gemacht, der weder bei Shakespeare noch sonstwo, auch nicht im seitherigen Volksempfinden, steht. Das ist bis zu einem Grade die Hauptsache. Denn das erste Zeichen eines ausschliefslichen Epigonen pflegt zu sein, dafs er sich erlaubt, Typen zu kopieren. Dann erst, an zweiter Stelle, kommt die Stilkopie. Und an dritter endlich die Kopie einer Technik. Aufser dem Münchhausen sind nun allerdings alle anderen Figuren Kopien — einige Nebenfiguren sind sehr glückliche Kopien, so originelle Kopien, wenn mir das Paradoxon gestattet wird, wie sie zuletzt etwa Grabbe vermocht hat.

Aber der Münchhausen selbst ist neu, wie gesagt. Wenn es den Dichter ausmacht, dafs er aus einem Vorwurf einen Sinn herauszusehen vermag, den das Leben herauszusehen bis dahin unfähig war, so ist Eulenberg ein Dichter. Er war der Erste, der den Blick für die Münchhausenfigur fand. Und da er dieser Figur gleich ein inneres Schicksal schuf, — wohlgemerkt, ein inneres, denn das äufsere mifslang ihm — eines, das in irgend einer Äufserungsart das der Menschheit ist, so ist er wohl ein grofser Dichter. Ich komme hernach auf die Art dieses Schicksals. Nur das im voraus, dafs es eines ist, wie das Schicksal Hamlets, Manfreds, Fausts, Don Juans; oder, um dichterisch seither unge-

* Verlag von Sassenbach, Berlin.
** Verlag von Reclam, Leipzig.

wertete Figuren aus der Lebensmythologie zu nehmen, wie das Till Eulenspiegels, Kaspar Hausers oder anderer. Und hier liegt die zweite Hauptsache. Denn, dahin geht meine feste Überzeugung, die Auffassung Münchhausens, die Herbert Eulenberg schuf, wird aus dem Gesichtswinkel der Menschheit nicht wieder hinausgehen. Wir sind um einen symbolischen Typ reicher geworden: uns ist gesagt, inwiefern jeder von uns ein Münchhausen ist.

Das haben nach der Premiere vielleicht ein paar halbe Dutzend Menschen geahnt oder verstanden. Die Kritik, es zeigte sich am anderen Morgen, hat dagegen gar nichts geahnt. Die Berliner Kritik, mit ein paar halben Ausnahmen, hat sich das Ahnen und Verstehen nämlich grundsätzlich abgewöhnt. Sie „versteht" in ihren intelligentesten Exemplaren nur noch die Tonart des Deutschen Theaters. So vorzüglich, wie man dort im gegebenen Rahmen und infolge einer jahrzehntelangen Übung das naturalistische Prinzip spielt, so gut ist umgekehrt die Kritik — und das Publikum, das hinter ihr steht — auf das Verständnis dieses Prinzips eingedrillt. Im übrigen aber, sobald es sich um ein Streben handelt, über das Blofs-Naturalistische hinauszukommen, ist man hilflos: dabei vor der Bühne nicht minder, als auf ihr.

Ich will hier nicht alle die Thorheiten herzählen, die das gemeinsame Bestreben, an dem Wesen des Münchhausen-Dramas vorbei zu sehen, in die Referate gebracht hat. Dafs es das Drama der Dichternatur ist, die sich blofs nicht auf dem Papier anwenden kann, sondern das Leben — ihren Stoff — ewig auf dieses selbst beziehen mufs, welch eine Tragik in solchem Lose steckt und in der Wendung, die das Los nimmt, als der geborene Lügner sich aus dem Leben, da es zum erstenmal ernst an ihn herantritt, nicht herauslügen kann und an der Wahrheit zu Grunde geht: keiner der geeichten Ibsen-, Sudermann-, Hauptmannkenner fand die Gefühlsbeziehung.

Doch hätte man erwarten sollen, dafs die Kritik wenigstens festgestellt haben würde, wie elend teilweise die Aufführung gewesen.

Es gab da Schauspieler und Schauspielerinnen, die rollten die Augen oder winselten, dafs notwendig alle, die nicht hinter die Mängel dieser Darstellung sahen, glauben mufsten, was von Eulenberg aus Wucht oder Gefühl war, das sei in Wirklichkeit hohle Theatralik oder wehleidige Sentimentalität — die Kritik aber ist doch wohl dazu da, um hinter den Schwächen des Akteurs noch die Stärken des Dichters zu sehen.

Dabei gab es eine Regie, der sind Lapsi passiert, dafs man an die Zeiten von Gottsched, als wahrhaftig der historische Münchhausen noch lebte, erinnert wurde. Sie hatte sich gewifs viele Mühe gegeben, ein friderizianisches Milieu äufserlich so echt zu schaffen, wie das Herbert Eulenberg gethan. Das hinderte aber nicht, dafs man ein Bild im sezessionistischen Rahmen, dann einen Spiegel und anderes zu sehen bekam, dafs direkt von Wertheim oder Tietz hätte sein können. Ich will hier kein ganzes Sündenregister aufstellen. Aber da ich gerade den Spiegel erwähne, der eine für Eulenbergs Art bezeichnende Rolle spielt, Folgendes: Das moderne Drama schaffte bekanntlich aus „Unmöglichkeits"gründen den Monolog ab, doch längst schon sind Stimmen von Ästhetikern laut geworden, die seine Wiedereinführung aus psychologischen Gründen verlangten. Eulenberg hat ihn denn auch wieder gebracht, und zwar fast immer so, — ein wundervoller Beweis sicheren Bühnenblicks —, dafs der betreffende Sprechende sich an irgend einen Gegenstand wendet. In der „Leidenschaft" beispielsweise gelegentlich der Flucht einer Tochter aus dem Elternhause an den alten treuen Wachthund. Im „Münchhausen" bei einer autopsychologischen Betrachtung zu einem Spiegel, oder vielmehr zum Spiegelbild. Und was that man? Man stellte diesen Spiegel so, dafs man ihn kaum, das Spiegelbild aber erst recht nicht sah. Die Passage, an sich sehr wichtig und wirkungverheifsend, fiel denn auch. Regie von der Szene aus, statt vom Publikum her — das alte ewige Leid 1902 in Berlin.

Der weitere Einwand gegen Herbert Eulenberg wäre, dafs seine Technik eine alte sei. Ich gebe ihn und seine Berechtigung vom „Münchhausen" aus unbedingt zu, im grofsen Allgemeinen. Im Einzelnen ist er aber undurchführbar; schon allein die besagte Neuwertung des alten Monologs zeigt, wie der Dichter auch im Technischen neuschöpferisch vorgeht. Und in seinem vierten Drama, in der „Leidenschaft", geht er sogar im Zug des grofsen Allgemeinen neuschöpferisch vor.

Dann soll sein Stil, die Diktion, antiquiert sein. Wieder mufs ich bitten, die „Leidenschaft" heranzuziehen, oder auch seine beiden ersten Dramen. Man wird zu seltsamen Ergebnissen kommen, wird finden, dafs Eulenbergs Bildkraft — und er redet fast nur in Bildern — in einer früheren Zeit überhaupt nicht, nur heute vielmehr, in den Tagen einer ganz bestimmten grotesken Anschauungsweise denkbar ist.

Frank Wedekind, von dem ich neben Eulenberg jetzt für die Entwicklung des Dramas am meisten hoffe, hat dieses Groteske, mit dem allein die reguläre Struktur des naturalistischen Dramas zu überwinden sein dürfte, im Szenarischen. Eulenberg hat sie im Dialogischen, freilich nicht übertrieben, grofs ausfahrend, sondern sich organisch ergebend aus einer frischen natürlichen Beobachtung der Dinge. Shakespeare dagegen, den man Eulenberg, als von ihm nachgeahmt, vorgehalten hat, war drastisch — nicht grotesk. Hier steckt eben seine innere Moder-

nität: Eulenberg hat sie im Blick, wie sie Wedekind in den Nerven hat. Und darüber hätten sich alle Skeptiker auch von dem „Münchhausen“ sehr wohl belehren lassen können, wenn sie nur ein wenig in die Verse hinein gehorcht hätten.

Nichtsdestoweniger — das „deutsche Schauspiel“ hatte scheinbar etwas Altväterisches. Die Metren, in die da unsere Sprache gebracht war, konnten täuschen, ich gebe es zu, meinetwegen. Aber nur alle die täuschen, die vergessen, welche enorme Reaktion es seinerzeit war — gegen Lessing —, als Goethe seinen „Faust“ in Knittelversen zu schreiben wagte, dafs aber Goethe allein dadurch zu seinem Faust-Stil kommen konnte. In ähnlichem, nur kleinerem Mafse verdankt Eulenberg seinen Münchhausenstil seiner scheinbar traditionellen Rhythmierung: sie weckt die Tradition der Münchhausenzeit. Trotzdem kann für alle anderen Dichter und alle anderen Stoffe sehr wohl das Ziel bleiben, nie vordem gehörte Sprachbetonungen zu finden.

Die Entwicklung der Dichtung ist gewifs kein zufälliges Kreuz und Quer, sondern ein gesetzmäfsiges Hintereinander. Aber gerade deshalb wird unter Umständen der einmal am weitesten kommen, der in einem Sprung den weitesten Anlauf nimmt. Eulenberg hatte den Mut dazu, er setzte nicht peinlich beim Naturalismus ein, um ihn „logisch“ fortzuentwickeln: Und diesen Mut nahm man ihm übel, wie man Wedekind seine Saltomortales verargt. Bei beiden ist das Wesentliche, dafs einer überhaupt wieder einmal springt, statt mit Spekulationen die Dichtung schrittweise weiterbringen zu wollen.

Beide Dichter sind als Erscheinungen natürlich vollendete Gegensätze. Aber sie haben das Bedeutsame miteinander gemein, dafs sie vom Leben und nicht von der „Litteratur“ kommen. Und in deren, und damit in ihrem Zeichen, irgendwie, wird das grofse Drama siegen, das unsere Sehnsucht erwartet.

Reki.

DÜSSELDORF. Das Dr. Heine-Ensemble. — „Die Hoffnung auf Segen“.

Das vortreffliche Dr. Heine-Ensemble fand sich auch auf der Düsseldorfer Bühne ein; leider nur an zwei Abenden des vergangenen Monats. Der erste brachte die „Gespenster“; der zweite das hier noch neue Schifferstück „Die Hoffnung auf Segen“ von Heyermann jr. Als Frau Alwing sahen wir Helene Riechers. Was diese seltene Frauengestalt an Klugheit, Energie und Verzweiflung in sich trägt, das ging hier voll im Spiel der bedeutenden Künstlerin hervor. Den Oswald gab Herr Waldemar mit einer stupenden, aber selbst bis zur letzten Geste nicht befremdenden Realistik. Da blieb neben diesem genialen Paare den anderen Darstellern nicht viel mehr übrig, als sich mit Tüchtigkeit zu behaupten. Anders in dem holländischen Schifferdrama, das seine starke Wirkung weniger einer psychologischen Erbarmungslosigkeit an einzelnen Menschen als an einem ganzen Milieu verdankt, das sich hier Schlag auf Schlag in seiner ganzen Beengtheit charakterisiert. Und aus einer lückenlos zum dramatischen Schicksal sich schnürenden Fülle drastischer Einzelheiten blinken da ein paar Lichter auf wie Scheinwerfer. So das grause Spintisieren des alten Cobies (schon seine und seines Gefährten Pfründner-Existenz wirkt wie ein Hohn auf das Seehandwerk, das den Schiffer, den es nicht in seinen starken Jahren zum Opfer nimmt, sein Greisenalter in der Armut beenden lässt,) diese Altemannsphantasie über das Los der Fische und der Menschen! So auch das letzte hämische Wort des Buchhalters Kaps an die ihrer Söhne beraubte Schifferwitwe und Aufwartfrau: dass sie aber den Topf wieder abliefern müsse. — Wenn man noch einwenden könnte, dass hier zu krass gezeichnet sei! Man begreift den Erfolg des Stückes in seiner Heimat; man stimmte in den Beifall ein, den ihm eine musterhafte Darstellung auch in Düsseldorf eintrug. A. P.

DÜSSELDORF. Professor Richard Muther, der bekannte Kunstschriftsteller, war von der „Freien litterarischen Vereinigung“ zu einem Vortrag über Lionardo berufen worden. Sein moderner Geist fühlte sich augenscheinlich nicht recht im gewohnten Wasser, er sagte offen, dass er lieber über irgend eine Persönlichkeit unserer Zeit gesprochen hätte. Angesichts der Deutschnationalen Kunstausstellung wäre es auch wohl interessanter gewesen, hierin seiner Neigung entgegen zu kommen. Aber die Düsseldorfer Malerei ist bislang bei Muther schlecht weggekommen und so hiess man ihn höflichst von peinlichen Dingen „nicht reden, sondern schweigen“.

Der Vortrag selbst zeigte alle Nachteile einer glänzend gesprochenen Rede, die nicht zugleich Bekenntnis ist. Nur dann kommt mehr als eine blendende Kette von Einfällen heraus, die wohl fesselt, aber leer lässt. Ich wenigstens brachte aus diesem Vortrag kein tieferes eigentümlich geprägtes Wort für mich nach Haus. Gerade über Lionardo sollte man nicht schnellhin etwas sagen. Muther würde diesen Vortrag niemals so drucken lassen, warum also spricht er ihn?

Eine Lebensverirrung aus dem modernen Konzertleben will ich hier erwähnen, weil sie einem grossen Teil des betreffenden Publikums anscheinend garnicht einmal unangenehm war. Eine Aufführung der H-moll-Messe wurde durch lärmendes Beifallklatschen und einen Lorbeerkranz so unterbrochen, dass dem Dirigenten Buths nichts anders übrig blieb, als die gänzlich gestörte Aufführung durch eine Viertelstundenpause zu unterbrechen, die dann durch Biertrinken und Schwatzen ausgefüllt wurde. Da wird man durch die gewaltige Musik hineingerissen in das höchste religiöse Empfinden, dann macht man lächelnden Antlitzes seine Verbeugungen und soll nach fünf Minuten fähig sein zur Schlussstimmung der H-moll-Messe. Bei einem Bierkonzert wäre der Kranz eine Ehrung für den Dirigenten gewesen. An der Stelle und für einen Mann vom Range Buths war er eine Verunglimpfung. W. Schäfer.

BRIEFKASTEN. Herrn P. in Frankfurt. Die Studie von Hünten (der Franzose) ist mit drei lithographischen Tönen grau, rot und blau und einem Klischeeüberdruck in Neutraltinte hergestellt. Bei den vier Radierungen von Liesegang ist zunächst in rauhes nasses Papier eine glatte Kupferplatte eingeprägt, darauf das Klischee in schwarz und zuletzt eine Tonplatte in grün oder braun gedruckt. „Abend im Walde“ ist einfache Netzätzung, ebenso die Studie „Bei Remagen“. Die beiden anderen Lithographien von Kampmann sind Netzätzungen mit vorgedruckten lithographischen Tönen.

Eine neue Ess-Chocolade Stollwerck's extra zart. Erfrischend zu jeder Zeit für jedermann.

DIE EIFEL IN DER KUNST

AUSSTELLUNG DES KUNSTVEREINS IN DER STEIPE ZU TRIER

VOM 10. MAI BIS 15. JUNI 1902

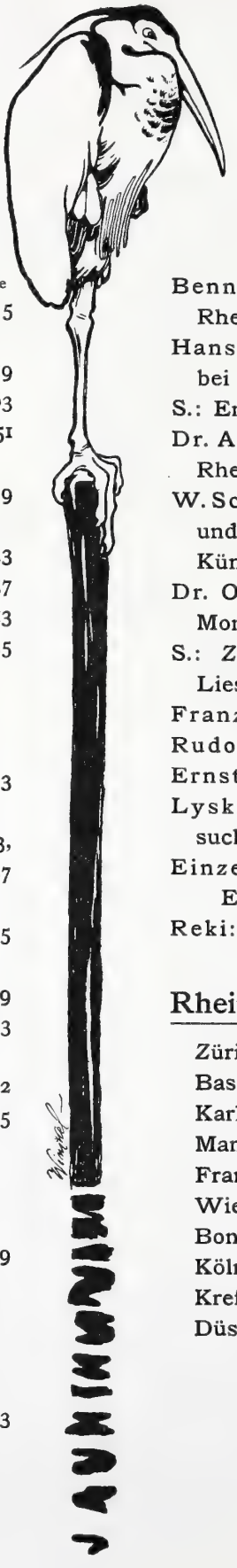
UNTER DEM PROTEKTORAT DES HERRN OBER-PRÄSIDENTEN DER RHEINPROVINZ, WIRKLICHEM GEHEIMEN RAT NASSE ZU COBLENZ

ES GELANGEN HERVORRAGENDE WERKE ALLER BEKANNTEN EIFELMALER ZUR AUSSTELLUNG

FÜR DIE RHEINPROVINZ IST EINE VERLOOSUNG VON KUNSTWERKEN GENEHMIGT ····· DIE LOOSE ZUM PREISE VON 1 MARK BERECHTIGEN ZUM EINMALIGEN EINTRITT IN DIE AUSSTELLUNG

„DIE RHEINLANDE“ BEGLEITEN DIE AUSSTELLUNG DURCH EIN REICH ··· ILLUSTRIERTES SONDERHEFT ···

Das siebte Heft der „Rheinlande“ enthält:



Kunstbeilagen:

	Seite
Emil Hünten: Studie (Aquarell auf grauem Papier)	5
Helmut Liesegang: Cleve (Radierung), Aus der Lukas-Mappe	19
Nasser Weg (Radierung)	63
Kattwyck (Radierung)	51
Heimkehr (Radierung), Aus der Lukas-Mappe	39
Gustav Kampmann: Abend im Walde (Ölgemälde)	33
Zug im Felde (Lithographie)	57
Bei Remagen (Kohlezeichnung)	13
Waldblumen (Lithographie)	45

Abbildungen im Text:

J. A. Lang: Glasfenster (Atelier Hauswald, Düsseldorf)	3
H. Ungewitter und G. Wendling: Blüchers Rheinübergang bei Caub	21, 23, 25, 26, 27
Porträt des Malers E. Hünten (Photographie)	35
Emil Hünten: Lichtensteiner Husar (Farbige Zeichnung)	9
Studien	36, 37, 41, 42, 43
E. Würtenberger: Bildnis des Dichters Emil Straufs	62
F. W. Holler: Glasfenster	65

Dichtung:

Heinrich Hansjakob: Ein Glücklicher	29

Abhandlungen:

Redaktion: Die Deutschnationale Kunstausstellung zu Düsseldorf und unser Programm	3
Benno Rüttenauer: Goethe und der Rhein	7
Hans Lücke, Blüchers Rheinübergang bei Caub	21
S.: Emil Hünten	35
Dr. Alfons Fritz: Theaterbezirke am Rhein vor hundert Jahren	36
W. Schäfer: Grofsherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie	41
Dr. Otto Neitzel: Musikalisches aus Monte Carlo	43
S.: Zwei Landschaftspoeten (Helmut Liesegang und Gustav Kampmann)	47
Franz Servaes: Aus Wien	49
Rudolf Klein: Berliner Brief	53
Ernst Schur: Münchener Kunst	55
Lyskirchen: Neue Bücher. Ein Versuch über Alfred Mombert	59
Einzell: Erzählung (Freund Hein von Emil Straufs)	61
Reki: Drama (Herbert Eulenberg)	74

Rheinisches Kunstleben:

Zürich (Prof. Ad. Frey)	65
Basel (Dr. Gefsler)	65
Karlsruhe (Albert Geiger)	66
Mannheim (J. A. Beringer)	67
Frankfurt (S. v. Halle)	68
Wiesbaden (Prof. Erich Liesegang)	69
Bonn (Fritz Binde)	72
Köln (Dr. Simchowitz)	73
Krefeld (W. Schäfer)	73
Düsseldorf (A. P. und W. S.)	76

Dr. Fr. Schoenfeld & Co., Düsseldorf

Künstlerfarben- und Maltuchfabrik.

Feinste Künstler-Oelfarben
Oelwachsfarben nach Professor Andreas Müller
Ludwig'sche Petroleumfarben
Verbesserte Ei-Temperafarben
Encaustische Farben nach Prof. Cordenons

Lechner'sche Oeltemperafarben
Gerhardt's Marmor-Caseïnfarben
Feinste feuchte Wasserfarben und Aquarellfarben für Schulen in Tuben, Näpfchen u. in fester Form
Firnisse und Malmittel
Unverwaschbare flüssige Ausziehtuschen.

KÜNSTLER-SEIDE

NEUE SCHWARZE UND FARBIGE DAMASSÉ-GEWEBE
IN HOCHELEGANTER UND SOLIDER AUSFÜHRUNG

NACH ENTWÜRFEN VON HENRY VAN DE VELDE, ALFRED MOHR-BUTTER, PROF. OTTO ECKMANN, PROFESSOR HANS CHRISTIANSEN

SEIDENHAUS N. GOLDSTEIN

DÜSSELDORF
GRABENSTR. 25
AN DER KÖNIGSBRÜCKE

Pet. Bollig, Düsseldorf

Königsallee 6.

Kunstgewerbliche Metall-Gegenstände.

Echte und imitierte Bronzen,
Nippsachen, Alfenide- und Galanterie-Gegenstände.

Reiches Lager in
Ehren-, Hochzeits- u. Gelegenheitsgeschenken.
Bestecksachen in mannigfaltigster Zusammenstellung sowie fertig ausgestattete Besteckkasten.
Andenken an Düsseldorf.
Grösste Auswahl. Billigste Preise.

Verlangen Sie:

Skizzen und Offerten über Kunstglasätzerei, Kunstverglasung in Blei und Messingfassung. Firmenschilder aller Art in Glas, Metall, Holz etc. Giebelreklamen. Massen-Reklame-Artikel. Grabplatten.

Ferner empfehlen: Dampfmaschinen und Luftsandstrahlgebläse nebst Dampfschleiferei für Glasbearbeitungen aller Art, wie mattiren, poliren, façettiren, justiren etc.

Eigene Buchstabenfabrikation in Glas, Metall und Holz. Spiegelfabrik.

Für Architekten: Glasfaçaden und Decken (hochmodern und unverwüstlich). Für Hôtels und Geschäftshäuser etc. elektrische Buchstaben (Neuheit) mit Kontaktwerken. Musterbuchstaben im Betrieb zu sehen. Fabrik Pionierstrasse 61.

Bauverglaserei in 4/4, 6/4 Spiegelglas u. s. w. Ständiges Lager aller Sorten Gläser in 4/4, 6/4 Spiegelglas, Natur-Schwarzglas, Ornamentgläser, weiss und farbig. Patentgläser etc., welche auch im Einzelverkauf zu Tagespreisen abgeben.

Grösstes Lager am Platze.

Düsseldorfer Kunstanstalt für Glasdekoration, vorm. Oscar Quennet, G. m. b. H.

Pionierstrasse 61. Telephon Nr. 1775.

Hermann Hardt Kunstsalon.

Marmor- und Bronzefiguren

Permanente Ausstellung von Modellen (zum Teil mit elektrischem Licht) der hervorragendsten Pariser Bildhauer wie Altmeister Math. Moreau — Germain — Coustanzy u. a.

Marmor-Pendulen — Säulen — Büsten.

Unmittelbare Verkaufsstelle der Pariser Kunstgießerei

zu bisher in Deutschland unbekannten Preisen.

11 Obenmarspforten „Erste Etage". Köln.

GABRIEL HERMELING

Hofgoldschmied und Emailleur

Grosse Goldene Staatsmedaille. Goldene Medaille.

KÖLN
LANGGASSE 21.

Düsseldorf 1880. Paris 1900.

Kunstgewerbliche Werkstätte
für Arbeiten in Edelmetall und Bronce.
Treibarbeiten, Aetzungen, Niellirungen, Emaillen etc.
Hochzeits-, Jubiläums- und sonstige Gelegenheitsgeschenke etc.
Silberwarenfabrik.

ALWIN SCHNEIDER & KÖNIGS

Decorations- und Ausstattungs-Geschäft I. Ranges

Königsallee 18. **DÜSSELDORF** Königsstr. 3a.

Möbel, Teppiche, Gardinen, Möbel- und Decorations-Stoffe.

Echte Perser-Teppiche, -Vorhänge und -Decken.

Tapeten

Linoleum ❦ Lincrusta etc.

Eigene Ateliers für künstlerische Decorationen und feine Polstermöbel.

Panorama im Artushof

neben Apollotheater.

Schlacht bei Waterloo

18. Juni 1815.

Geöffnet von morgens 9 bis 9 Uhr abends.

Eintritt 50 Pfennig.

Kinder und Militär vom Feldwebel abwärts 25 Pfg.

F.A. HERBERTZ KÖLN.

Jubiläums-Kunstausstellung Karlsruhe 1902

vom **24. April** bis **15. Oktober**
zu Ehren des 50jährigen Regierungs-Jubiläums Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs Friedrich von Baden. Unter dem Protektorate Seiner Königlichen Hoheit des Erbgrossherzogs.
Ausstellungshalle 3 Min. vom Bahnhof.
Täglich geöffnet von 9 Uhr vormittags bis abends 6 Uhr. **Eintritt 1 Mark.**

Neue Zug-Jalousie

D. R. P. a.

Die ganze Handhabung, Aufzug und Stellung geschieht mit nur **einer** Schnur.

Unübertroffen u. verblüffend einfach.

Rollschutzwände (für Balkons etc.) **Schattendecken** (für Treibhäuser)

Carl Mumme & Co., Düsseldorf

Fürstenwallstr. 234. Jalousie- und Rollladen-Fabrik Fürstenwallstr. 234.
Telefon 1141.

Demnächst erscheint und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

„Die Eifel in der Kunst"

mit hervorragenden Textbeiträgen und Abbildungen aller bekannten Eifelmaler

In Halbleinen gebunden 3 Mark.

C. SCHMIDT

DÜSSELDORF

Künstlerfarbenfabrik

Gegründet 1844.

Feinst präp. Oel- und Aquarellfarben.

Feine Oelfarben zur decorativen Malerei, sowie für Studien, Skizzen etc

Malutensilien.

ETABLISSEMENT FÜR TAPETEN, TEPPICHE, GARDINEN, POLSTERMÖBEL UND COMPL. DECORATIONEN.

PAUL BRAESS

KASERNENSTR. 27. FERNSPRECHER 543.

AUSWAHLSENDUNGEN FRANCO GEGEN FRANCO.

DÜSSELDORF

IMPORTHAUS FÜR ORIENTALISCHE TEPPICHE U. VORHÄNGE

GRÖSSTES LAGER WESTDEUTSCHLANDS.

Ferd. Jacob, Köln

Minoritenstrasse 14 Eingang
(früher Dinslaken). Richartzstrasse

Beste Bezugsquelle für
porös wasserdichte Bekleidung
als: Joppen, Havelocks
Anzüge, Wettermäntel etc.

aus: Ia. Wetterloden, Ia. Kameelhaarloden, Ia. Tiroler Loden, Ia. Cheviot etc.

Versand der Stoffe auch meterweise. Muster u. Prachtkatalog gratis und franco.

Auch Salon- und Promenaden-Bekleidung.

Franz Friess, Düsseldorf

Graf-Adolfstr. 108 (am Hauptbahnhof).

Künstlerische

Lederschnittarbeiten

nach eigenen und gegebenen Entwürfen, in natur und farbig gebeiztem Leder.

Möbel und Möbelbezüge

in gepunztem Leder.

Feinste Referenzen. Buchbinderei. Feinste Referenzen.

Stephan Schoenfeld

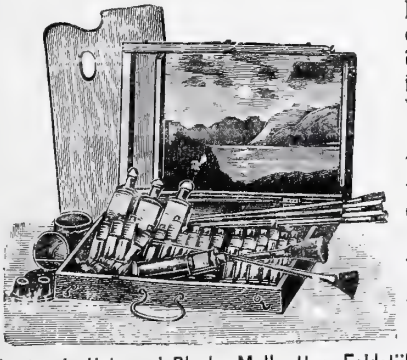
Künstlerfarben-, Mal- u. Zeichnen-Utensilien- und Maltuch-Fabrik

DÜSSELDORF

Specialität:

Bedarfs-Artikel für Maler, Ingenieure, Architekten, Bildhauer, Kupferstecher, Zeichner u. s. w.

Öl-, Gouache-, Tempera-, Porzellan-, Pastell-, Gobelin-, Farben.



Deutsche und englische Wasserfarben in Tuben und Näpfchen.

Französische und englische Oelfarben.

Pinsel für alle Arten der Malerei.

Malleinwand, Malkasten in Holz und Blech, Malbretter, Feldstühle, Reisszeuge.

Unverwaschbare flüssige Tuschen in allen Farben.

Deutsche, franz. und engl. Aquarell-Papiere in Rollen und Bogen.

Holz- und Lederbrenn-Apparate.

Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen etc.

Alles in denkbar grösster Auswahl.

Reich illustrirte Kataloge:

a) über Künstlerfarben, Mal- und Zeichen-Utensilien. b) über Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen, Vorlagen, Ofenschirme u. s. w. franco zu Diensten.

Haupt-Verkaufsstelle: Schadowstr. 74 gegenüber der städt. Tonhalle.
Filiale: Eiskellerberg 1—3 gegenüber der Königl. Kunst-Akademie.

Bitte genau auf meine Firma zu achten. Dieselbe besteht **unverändert seit 1829 und ist die grösste u. älteste der Branche, Export nach allen Ländern.**

Kunsthandlung Wilh. Abels

Schildergasse 3/7 KÖLN a. Rh. an der Hohestr.

Neugegründete Kunsthandlung modernen Stils.

Umfangreiches Lager

von Kunstblättern moderne und alte Meister — Original-Radierungen — Original-Lithographien — Braun'sche Kohledrucke — Pigmentdrucke à 1,— M. aus allen Galerieen.

Spezialität: Stilgerechte Einrahmungen, auf deren künstlerische Wirkung wir ganz besondere Sorgfalt verwenden.

Phantasierahmen.

Modernes Kunstgewerbe: Alleinverkauf der Vlämischen Kunsttöpfereien.

Letztere empfehlen wir ganz besonders, weil dieselben trotz ihrer äusserst mässigen Preise in Form und Färbung von vollendeter künstlerischer Qualität sind. Abbildungen stehen gerne zur Verfügung.

Dauernde Kunstausstellungen in der I. Etage.

Brillanten
Goldwaren, Silberwaren.
JOSEF KRISCHER, DÜSSELDORF
Königsallee 9-10
GEGRÜNDET 1825

Kuranstalt

Dietenmühle

Wiesbaden

für Nervenkranke und Erholungsbedürftige

Das ganze Jahr geöffnet.

Leitender Arzt

San.-Rat Dr. Waetzoldt.

Hôtel Villa Royal

Besitzer: **R. Winkelmann**

Wiesbaden

Sonnenbergerstrasse 28

auch Eingang vom Kurpark.

Wiesbaden, Anstalt für Rückenmarks-

Kranke. — Behandlung der Bewegungsstörungen (nach Geheimrat von Leyden. — Das ganze Jahr geöffnet. — Prospekte frei. — Luisenstr. 24.

Ärztlicher Leiter: Dr. Badt.

Gicht

Trinken Sie als **Hauskur** ohne Berufsstörung

Wiesbadener Gichtwasser

Prospekte umsonst. — Käuflich in allen Apotheken oder direkt durch die Versandstelle. (25 und 50 Flaschen = 17,50 bezw. 34,— Mark.)

BRUNNEN-CONTOR, WIESBADEN.

Wittdün-Amrum-Nordseebad

Hotel Germania

Nordseehallen und Kaiserhof

ersten Ranges

direkt am Strande und der grossen Landungsbrücke. — Volle Pension von Mk. 4,— an.

Zimmer von Mk. 12—30 pro Woche.

Prospekte gratis und franko.

„Hotel Venedig"

Trier a. d. Mosel.

Telephon Nr. 15.

Altrenommirtes Haus

im Centrum der Stadt.

Elektr. Licht ✻ Bäder im Hause

Omnibus am Bahnhof.

Weinhandlung engros

Besitzer: **Hugo Schliedtke.**

Brohl a. Rhein, schöner beliebter Aufenthaltsort.

Gasthof

Max Mittler

vorm. **Pet. Bröhl,**

der Neuzeit entsprechend bedeutend vergrössert.

Gegenüber der Dampfschiffstation (Wartestelle).

Schattiger Garten mit grosser gedeckter Glashalle.

Schöne Fremdenzimmer — Pension.

Säle für Vereine u. Gesellschaften.

Luftkurort Kalterherberg.

Gasthof zur Post

von **Geschwister Moll**

empfiehlt sich den Herren Reisenden und Touristen bestens.

Schöne luftige Zimmer bei vorzüglicher Verpflegung. — Pensionspreis von 3 Mk. an, je nach Ansprüchen.

Eigene Forellenfischerei.

Luftkurort Daun

im Mittelpunkt der vulkanischen Eifel.

HOTEL SCHRAMM

Comfortabel eingerichteter Neubau in gesunder, freier Lage.

Mässige Pensionspreise.

6 Minuten vom Bahnhof.

Hotel Heidger

Hatzenport a. d. Mosel.

Eigener grosser **Weinbau** an den besten Lagen der Untermosel und **Weinhandel.**

Angenehmer Aufenthalt

für Touristen und Sommerfrischler.

Schattiger Garten

mit prachtvoller Aussicht auf die Mosel, in nächster Nähe des Bahnhofs gelegen.

Ausflüge: Ehrenburg und Burg Eltz.

Gemünd (Eifel)

Luftkurort Sommerfrische

Hotel Bergemann

hält sich den Besuchern Gemünds bestens empfohlen.

Bei längerem Aufenthalte Pensionspreise.

Telephon 8. Telephon 8.

Bäder im Hotel.

Besitzer: Otto Bergemann.

Villa Maria.

Kurhaus und ärztliches Familienheim

für

Nervöse, Rekonvaleszenten,

auch **psychopathische, beginnende Paralyse;**

Geisteskranke ausgeschlossen.

Dr. Gerhartz, San.-Rat.

Waldluftkurort **Rheinbach.**

Max Ferd. Richter

Mülheim a. d. Mosel

Weingrosshandlung

mit eigenen Weingütern in den Gemarkungen von

Mülheim, Trarbach, Graach, Veldenz u. Andel

vielfach ausgezeichnet mit ersten Preisen.

Specialität:

Reingehaltene Originalweine

der besseren und besten Lagen der Mosel und Saar.

Hotel Französischer Hof

Baden-Baden

1. Ranges. Das ganze Jahr offen.

Besitzer: **Carl Ulrich**

in anerkannt schönster Lage, mit Garten, gegenüber der Trinkhalle und dem Kurhause, mit allen Bequemlichkeiten der Neuzeit ausgestattet. Grosse luftige Speisesäle und Gesellschaftsräume, Restaurant-Terrasse, elektr. Licht, Personen-Aufzug. Bekannt für sehr gute Küche und Weine. Preise mässig. Zimmer von 2,50 Mark ab. Pension. Das Hôtel zählt zu den bestbesuchtesten und ist auch für Winterstation eingerichtet.

Hotel Kaiserhof, Aachen

Besitzer: P. H. Fickartz. ✻ ✻ Telephon 73.

160 Zimmer. Personen-Aufzug. — Elektrisches Licht. Central-Dampfheizung.

WEINGROSSHANDLUNG.

HERMES

Frankfurt am Main

Goethestrasse 37, beim Opernplatz.

Gemälde ersten Ranges.

Düsseldorf

Wein-Restaurant

Thürnagel,

gegr. 1858, am Corneliusplatz.

Delikatessen- u. Weingrosshandlung.

Weltbekannt feinste Küche.

Gesell & Weissbach

Königliche Hoflieferanten.

Telegr.-Adr.: Thürnagel, Düsseldorf. Telephon Nr. 19.

Seidenstoffe, Sammte, Velvets.

von Elten & Keussen, Man verlange Muster. Fabrik u. Handlung **Krefeld.**

GEBR. SCHIEFFER

TRIER.

Verbürgt naturreine

Saar- und Mosel-Weine.

Preisliste gratis.

Lieferung prompt.

Haus ersten Ranges

Westminster-Hotel

Berlin

Unter den Linden 17/18.

Zimmer von Mk. 3.50 an.

= Grösstes =

Erstes Hotel Deutschlands

Central-Hotel, Berlin

500 Zimmer

von 3 Mk. bis 25 Mk.

Gegenüber Centralbahnhof Friedrichstrasse.

Hotel zum Riesen

COBLENZ am Rhein

vom 1. April cr. an

unter der Leitung des Herrn

CARL EISENMANN

(bisheriger Besitzer des Hotels Prinz Carl in Heidelberg).

Gebr. Küster

Inhaber: Carl Küster

DÜSSELDORF

Breitestrasse 5. Telephon 2994.

Betten — Bettwaren — Bettwäsche.

Vollständige Schlafzimmer-Einrichtungen.

Deutsche u. englische Metall-Bettstellen • Patent Spiralfeder-Matratzen

für Erwachsene und Kinder. bewährter Systeme.

Aeltestes Special-Geschäft Düsseldorfs, über 60 Jahre bestehend.

1887 Höchste Auszeichnungen Düsseldorf 1897.

Malschule

Hanny Stüber, Else Neumüller

Kurfürstenstrasse 12.

Unterricht im Malen u. Zeichnen von Köpfen, Landschaften, Blumen, Stillleben etc. Porzellanmalen, Entwerfen von Placaten etc.

H. SCHMINCKE & Co.

Düsseldorf-Grafenberg.

Schutzmarke

Fabrik feinst präparirter

ÖL-, AQUARELL- und TEMPERA-FARBEN

für feinste Künstlerzwecke, für Studien- und decorative Malerei.

Spezialität:

Mussini-Ölfarben und Horadam's Patent-Aquarellfarben.

Preislisten auf Wunsch gratis und franco.

ANT. RICHARD, DÜSSELDORF fabricirt als Specialitäten:

Gerhardt's Caseïn-Bindemittel zur Selbstanfertigung von Caseïnfarben, **Gerhardt's Wasser- und Spicköl-Caseïnfarben, Punische Wachsfarben, Künstler-Oelfarben** etc. in Tuben, **Caseïn-Anstrichfarben,** Tränkungsmittel zur Festigung von Malflächen, **Caseïn-Malleinewand,** nicht wie Oel-Leinewand Nachdunkeln des Bildes verursachend. **Sgraffitomörtel, Kalkpräparate** für Anstrich und besten Putz, auch für Frescoputz etc.

Gerhardt's Caseïn-Malerei auf dem ältesten Malmittel der Welt beruhend, ist absolut matt, dauerhaft, unveränderlich, zeichnet sich aus durch sympathischen Reiz, Feuer und Tiefe, wurde mit grossem Erfolg bei vielen bedeutenden Kunstwerken, Dekorations- und Anstricharbeiten angewendet.

Prospekte, Zeugnisse und Muster auf Verlangen gratis und franko. — Man vermeide minderwertige Nachahmungen.

Tapeten-, Teppich-, Möbelstoff-, Möbel- und Decorations-Magazine.

A. Jacques

Hoflieferant **Düsseldorf**

Alleestrasse 19 beim Stadt-Theater und Telephon 197.

Neustrasse 12 Kaiser Wilhelm-Denkmal. Telephon 197.

Etablissement für vollständige Wohnungs-Einrichtungen

Feine Decorationen und Polstermöbel in geschmackvollster Ausführung.

Specialität: **Grösstes Magazin echter orientalischer Teppiche.**

Smyrna-Teppiche in überraschend grossartiger Auswahl u. jeder Preislage.

Möbel in jeder Stilart für Salon-, Wohn-, Speise- und Schlafzimmer.

Gobelins alte und neue, in verschiedenen Dimensionen.

Braut-Ausstattungen in jeder Preislage.

Linoleum (Cork-Teppich), englische und deutsche Fabrikate, bester Fussbodenbelag für Speise-, Wohn- und Schlafzimmer, sowie Comptoirs und Fabrikräume.

Grösstes Fabriklager in Uni, Granit-, Parquet- und Teppich-Mustern, sowie sämmtliche Neuheiten zu Fabrikpreisen

MÖBEL-FABRIK
KUNSTGEWERBLICHES ETABLISSEMENT

J. BUYTEN & SÖHNE

Wehrhahn 9/11 **DÜSSELDORF** a. d. Städt. Tonhalle

LIEFERT
KÜNSTLERISCH GESCHMACKVOLLE, VOLLSTÄNDIGE

WOHNUNGS-EINRICHTUNGEN

GROSSES LAGER.

IN JEDER PREISLAGE.

GOLDENE MEDAILLE PARIS 1900.

GRAPHISCHE
KVNSTANSTALTEN
DVSSELDORF-OBERKASSEL
und
MVNCHEN

BREND'AMOVR, SIMHART & Co

Autotypie, Zinkographie, Photolithographie
Dreifarbenätzungen, Holzschnitt, Galvanos
Herstellung von Collodium Emulsion
Farbenrichtige Aufnahmen von Gemälden,
Plastiken u.s.w.
Pigmentdruck.

Gedruckt bei August Bagel, Düsseldorf. Verantwortlich Wilhelm Schäfer, Düsseldorf

Sonderheft: Die Eifel in der Kunst.

Die Rheinlande

Monatsschrift für deutsche Kunst.

Mai. II. Jahrg. Heft 8. 1902.

Commissions Verlag A. Bagel, Düsseldorf.

Verbunden mit einer Industrie-, Gewerbe- und kunsthistorischen Ausstellung ist nunmehr die Deutschnationale Kunstausstellung zu Düsseldorf eröffnet.

„Die Rheinlande" werden in ihren 4 nächsten Ausgaben die besten Werke der **Malerei,** der **Plastik,** der **angewandten** und der **historischen Kunst** zusammenfassen. Unsere Leser werden damit einen zuverlässigen Führer in Händen haben, da die 4 Sonderhefte in rascher Folge erscheinen. In elegantem Halbleinenband vereint werden sie als Prachtwerk ein dauerndes Andenken an die Ausstellung sein.

Einbanddecken für den 3. Band der „Rheinlande" (Oktbr. 1901 bis April 1902) sind mit dem Gesamt-Inhaltsverzeichnis zum Preise von 2 Mark zu haben.

Das jetzt vorliegende Eifel-Heft ist auch in künstlerischem Halbleinen-Einband nach einem Entwurf von Heinrich Otto zum Preise von 3 Mark einzeln käuflich.

Unbeschädigte Exemplare des 3. Heftes der „Rheinlande", II. Jahrgang, Dezember 1901

(„Köln und seine Kunst")

kauft zu angemessenem Preise zurück

Die Geschäftsstelle der „Rheinlande"
Düsseldorf
Grafenberger Chaussee 98.

Die Rheinlande

Monatsschrift für deutsche Kunst.

Im Auftrag der G. m. b. H. „Rheinische Kunstzeitschrift“ herausgegeben durch Wilhelm Schäfer. • Im Commissions-Verlag bei August Bagel, Düsseldorf.

SONDERHEFT DER RHEINLANDE:

„DIE EIFEL IN DER KUNST".

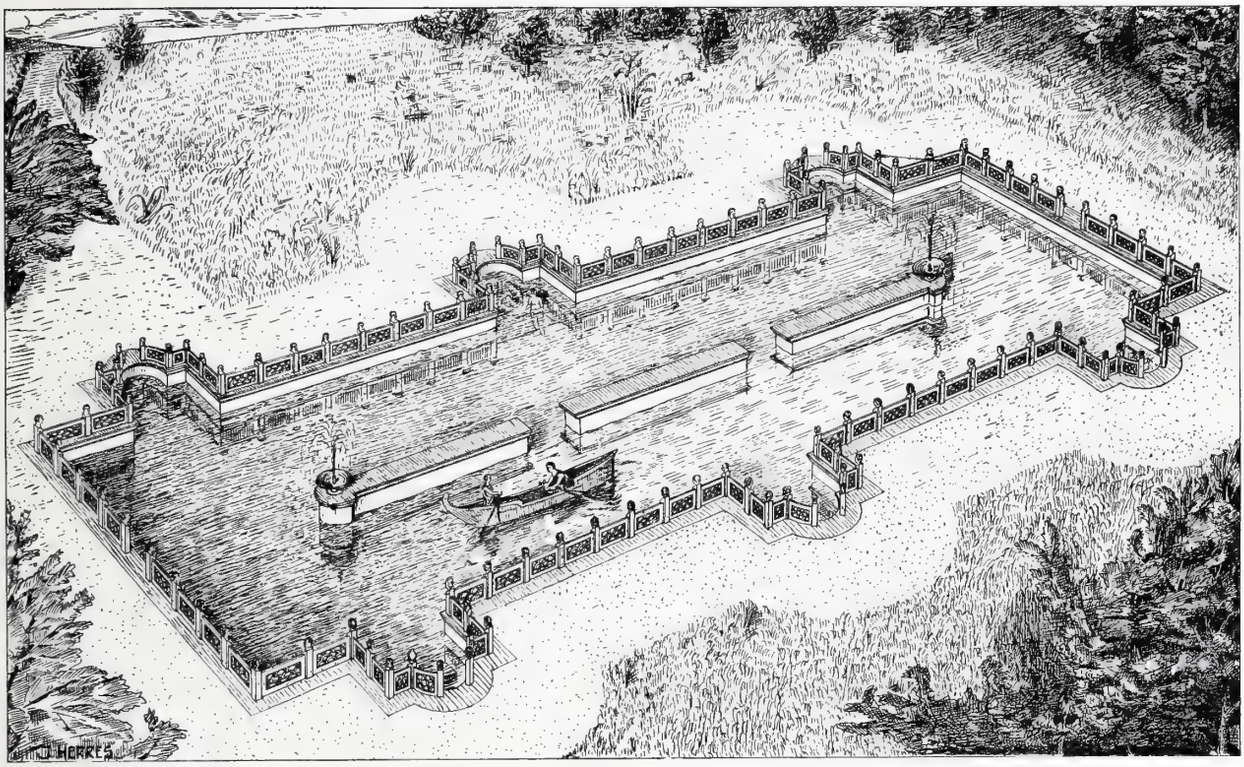
AUSSTELLUNG DES TRIERER

KUNSTVEREINS.

H. OTTO.
DÄMMERUNG
(Lithographie.)

DEM PROTEKTOR DER AUSSTELLUNG
SR. EXZELLENZ DEM HERRN OBER-
PRÄSIDENTEN DER RHEINPROVINZ
WIRKLICHEN GEHEIMEN RAT
BERTHOLD NASSE GEWIDMET

DIE STEIPE IN TRIER.



Rekonstruktion.

Römisches aus der Eifel.

Mit einer grofsen Anzahl Villen gallisch-römischer Grofsgrundbesitzer, die den mittelalterlichen Burgen oder den Schlössern der Rittergutsbesitzer unserer Tage zu vergleichen sind, war die Eifel in römischer Zeit überzogen. Mögen die Bewohner der höher gelegenen Villen, wenn der Sturmwind pfiff, die Villenbesitzer im Saargau, im Maifeld und an den Ufern der Mosel, der Saar und des Rheins beneidet haben, mag auch der Wert vieler Eifelgüter erheblich geringer gewesen sein als der in gesegneteren Gegenden, die stattliche Zahl dieser Herrensitze und vor allem der Luxus, mit dem sie ausgestattet waren, beweisen, dafs die Güter reichlichen Ertrag gaben.

Von den vielen Villen, die uns der Fundstelle nach bekannt sind, erwähne ich nur einige der systematisch ausgegrabenen: von den kleineren die Villa bei Allenz (Kr. Mayen), im Propsteiwalde bei Stolberg, bei Stahl (Kr. Bitburg) und bei Mesenich (Landkreis Trier); von den gröfseren die bei Friesdorf bei Bonn, bei Weingarten bei Euskirchen, bei Blankenheim, bei Leudersdorf (Kr. Daun), und im Kreise Bitburg bei Pickliessem, Fliessem und Oberweis.

Ihre Zahl war eine sehr grofse. Reste, welche mit Wahrscheinlichkeit auf römische Villen hinweisen, werden fort und fort an sonnigen, vor den Winden geschützten Abhängen von den Bauern in ihren Äckern aufgefunden. Sie sind bis jetzt aber noch wenig erforscht, weil bei dem grofsen Umfange dieser Bauwerke die Kosten der Ausgrabung sehr erheblich sind, und wertvollere Einzelfunde nur selten dabei zum Vorschein kommen; was die letzten Einwohner nicht flüchteten, erbeuteten sich die fränkischen Eroberer. Trotzdem lohnte es sich wohl, auf einem begrenzten Bezirk, beispielsweise für den Kreis Bitburg, einmal den Versuch zu machen, allen Römervillen nachzuspüren; ich meine nicht, sie auszugraben, sondern nur das Vorhandensein und etwa die Gröfse festzustellen, weil man dann einen Schlufs auf den Umfang der Gutsbezirke machen könnte. Durch herumliegende Mörtel- und Ziegelbrocken sowie durch schlechten Wuchs der Frucht in trockenen Sommern pflegen sich diese massiven Gebäulichkeiten auch heute noch, selbst auf gut bearbeiteten Äckern, zu verraten.

Es gab auch Dörfer in der Eifel zu römischer Zeit, wie *z.* B. Beda vicus, das heutige Bitburg, oder Belgica, das heutige Billig bei Euskirchen, aber der bei weitem gröfste Teil der Eifel war jedenfalls in den Händen der Grofsgrundbesitzer. Sie trieben neben der Ackerwirtschaft im ausgedehntesten Mafse die Weidewirtschaft und,

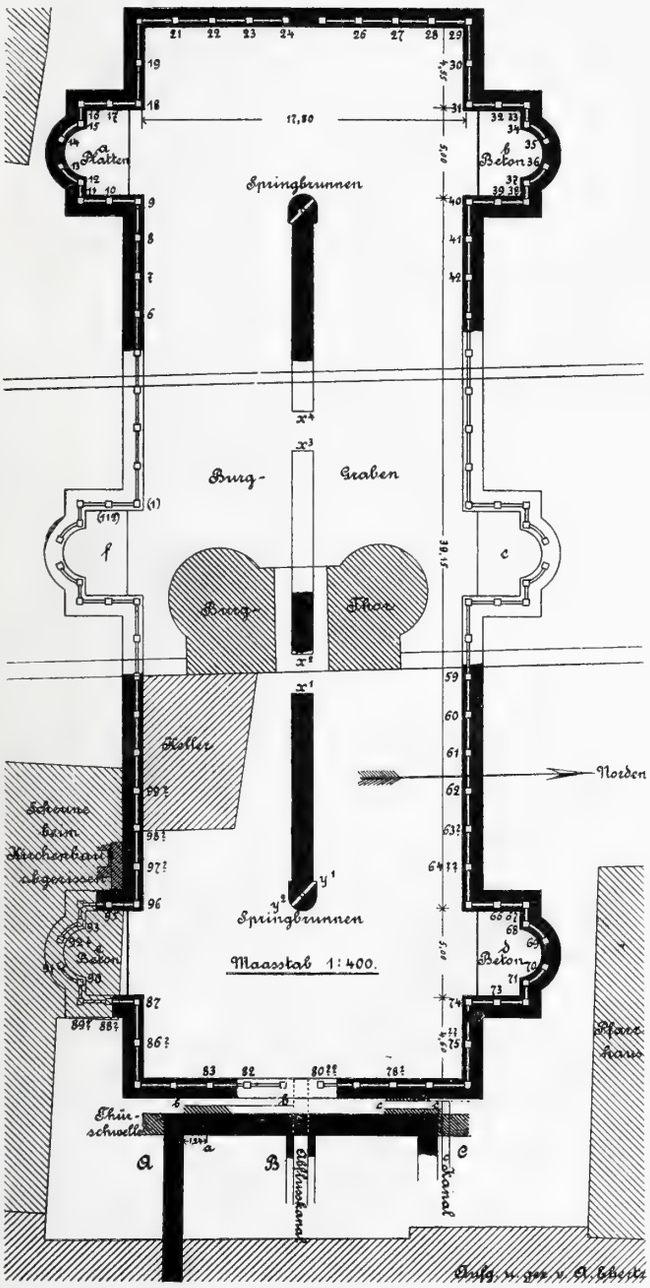
wenn nicht die Forstkultur, so doch die Jagd in weiten Walddistrikten. Der Grofsgrundbesitzer teilte sein Land auf in einzelne Pachtbezirke, die von seinen Pächtern, den sog. Coloni, bewirtschaftet wurden. Auf der Igeler Säule sehen wir, wie der Besitzer des Igeler Gutes, Secundinius Aventinus, seine Colonen empfängt, die ihm ihre Abgaben in Natura darbringen: der erste überreicht einen Hasen, der zweite Fische, der dritte ein Lamm, der vierte einen Sack oder ein Netz, dessen Inhalt man nicht erkennen kann, der fünfte einen Hahn, der sechste ein Körbchen mit Äpfeln oder Eiern. Andere Monumente, so eines von Neumagen, stellen dar, wie die Pächter mit Stock und Geldtasche über Land gekommen sind und ihre Abgaben bar berichtigen, mit trüber Miene und gefurchter Stirne, eifrig zählend und erwägend, ob ihnen nicht zu viel abgenommen sei.

In einer der heute unwirtlichsten Gegenden der Eifel, bei Leudersdorf, fanden wir eine römische Villa, die aus kleinen Anfängen sich allmählich immer mehr vergröfsert hatte; schliefslich war ihr am Abhang des Hügels eine Veranda mit gewaltigen Substruktionsmauern, die das Terrain verlangte, und von einer Länge von über 100 m vorgelegt worden, von der man einen herrlichen Ausblick auf die Eifelberge genofs. Da, wo heute nur ganz geringwertiges Ackerland vorhanden ist, stand dieser Herrensitz von grofser Ausdehnung und reicher Ausstattung.

Weit grofsartiger und prächtiger war die Villa bei Fliessem, unweit Kyllburg, die schon im Jahre 1843 von dem bekannten Trierer Archäologen, dem Architekten Chr. Wilh. Schmidt ausgegraben und eingehend veröffentlicht wurde. Dann liefs die Regierung durch Prof. aus'm Weerth in Bonn und Regierungs- und Baurat Seyffarth in Trier in der Mitte der 70er Jahre diese Villa einer weiteren eingehenden Untersuchung unterziehen, wobei festgestellt wurde, dafs das Gebäude eine ungeahnte Ausdehnung gehabt, dafs seine Front weit über 1000′ gemessen habe. Leider fehlt bis zum heutigen Tage noch jede Veröffentlichung der damals gewonnenen Resultate. Prof. aus'm Weerth würde als der überlebende der damaligen beiden Ausgrabungsdirigenten den mannigfachen Aufschlüssen über die älteste Geschichte der Eifel, die wir seinen Grabungen verdanken, ein weiteres grofses Verdienst hinzufügen, wenn er das wichtige Material über diese jedenfalls hervorragendste Eifelvilla veröffentlichen wollte. Nach dem, was ich den an Ort und Stelle verbliebenen Mosaiken, die dank der Fürsorge der Regierung mit Schutzdächern versehen und bis zum heutigen Tage glücklich konserviert worden sind, und der Schmidtschen Publikation entnehmen kann, halte ich die allgemein vorgetragene Deutung als einer Jagdvilla des Kaiserlichen Hofes zu Trier für vollständig ausgeschlossen und sehe in ihr gleichfalls eine Villa eines gallischen Grofsgrundbesitzers, aber von ungewöhnlichem Umfange. Die Mosaiken sind früh, sie stammen etwa aus der Mitte des 2. Jahrh. n. Chr. Die Villa ist also viel früher errichtet, als Trier zur Residenz erkoren wurde. Hat sie mit dem Trierer Hof irgend etwas zu thun, so könnte es sich nur um eine Erwerbung der schon vorhandenen Villa und vielleicht um einen Ausbau handeln. Gerade wegen dieser Unsicherheiten und wichtigen Fragen wäre es ein Jammer, wenn das Ausgrabungsmaterial der 70er Jahre verloren ginge.

Die im Jahre 1878 ausgegrabene Villa bei Oberweis ist bekannt durch die detaillierten Pläne, welche im Trierer Museum aushängen. Es ist ein langgestreckter Bau von 128 m Länge. Längs der ganzen Vorderseite zog sich ein Portikus hin, der an einem Ende vermutlich in ein Nymphaeum endigte. Der Bau besteht aus einem Mittelbau von 54 m Länge und 12 m Breite und zwei Flügeln, die nach hinten stark hervortreten. Der Mittelbau, der die stattlichsten Zimmer enthielt, zerfiel in drei Gruppen von je vier Räumen. Die mittelste liegt um einen sehr grofsen, mit Estrich belegten, das Atrium vertretenden Raum, die beiden seitlichen um je einen schmalen Korridor. Von diesen zwölf Räumen waren drei mit schönen Mosaikböden ausgestattet und mehrere mit sehr sorgfältig hergestellten Freskomalereien geziert. Im östlichen Flügel lag ein grofser Keller, die Küche, in der auch noch ein Backofen gefunden wurde, und eine ausgedehnte aus sechs Zimmern bestehende Anlage für kalte und warme Bäder. Auch in dieser Villa stammen die Mosaiken und mithin der ganze Bau aus dem 2. Jahrh., wahrscheinlich aus dessen erster Hälfte. In einer späteren Zeit wurde die ganze Villa wesentlich umgebaut: die Zimmer wurden verändert und die Fufsböden höher gelegt, wobei die Mosaiken verschüttet und an ihrer Stelle nur Estrichböden hergestellt wurden. Die Wirtschaftsräume und die Badeanlage, die ursprünglich dem Abhange des Terrains folgend wesentlich tiefer als der Mittelbau gelegen hatten, wurden mit diesen in gleiches Niveau gebracht. Die gewaltige Ausdehnung, die Portikusanlagen, das Nymphaeum, die Mosaiken, die Freskomalereien, das umfangreiche Bad zeigen, mit welchem Komfort man hier einst zu leben verstanden hat.

Indes welch ein Luxus in diesen Villen der gallischen Grofsgrundbesitzer herrschte, davon giebt wohl ein noch deutlicheres Bild, als es die Gebäude gewähren, ein Bassin, welches zu einer Villa bei Welschbillig, einem drei Stunden von Trier und eine halbe Stunde östlich von der Römerstrafse Trier-Bitburg gelegenen Orte, gehörte. Dieses Wunderwerk der Eifel allgemeiner bekannt zu machen, ist der Hauptzweck dieser Zeilen.



Grundriss.

Das Bassin steht schon deswegen in unserer Gegend einzig da, weil es unter freiem Himmel errichtet ist und die gewaltige Ausdehnung von 58 m Länge zu 18 m Breite hat. Geradezu Staunen erweckt es aber bei allen denen, die seine Reste im Trierer Museum kennen lernen, durch sein reich ausgestattetes Geländer, an dessen 112 Pfosten ehedem je ein Porträtkopf von Römern und berühmten Griechen oder Typen barbarischer Völkerschaften oder Idealköpfe dargestellt waren.

Von den mit Köpfen geschmückten Pfosten, welche man Hermen nennt, waren einige schon in den Jahren 1841—1858 zufällig zum Vorschein gekommen. Aber ihre Bedeutung blieb unverständlich, bis das Trierer Provinzialmuseum dort im Jahre 1891 eine umfangreiche, sehr lohnende Ausgrabung vornahm. Erst damals wurde das Bassin, dessen oberste Teile 80—130 cm unter dem heutigen Erdboden lagen, entdeckt und wurde festgestellt, dafs die Hermen zu seinem Geländer gehörten. Das Bassin liegt mitten im Dorfe, unmittelbar neben der Kirche. Sein östliches Drittel wurde innerhalb des Beringes der alten Burg, deren Eingangsthor noch heute einen stattlichen Anblick gewährt, gefunden, das westliche Drittel kam auf dem freien Dorfplatz in trefflichster Erhaltung zum Vorschein, während die Mitte bei Anlage des Burggrabens schon vor etwa 800 Jahren vollkommen zerstört worden ist.

Die Römer fanden, wie die Ausgrabungen ergeben haben, an dieser Stelle einen Teich vor, der das von dem nahen Berge in grofsen Massen herablaufende Wasser aufnahm. Sie wandelten den Teich in ein Bassin um, indem sie die Umfassungsmauer mit ihren sechs nischenförmigen Nebenbassins erbauten und als Untergrund des Wassers nicht den natürlichen Boden beliefsen, der für Badezwecke zu unsauber war, sondern eine solide Betonschicht über tief eingerammte Pfähle legten (siehe S. 10).

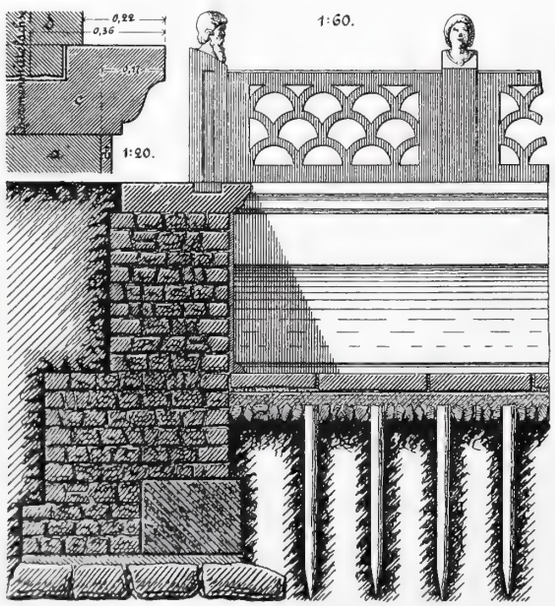
Das stattliche Geländer wurde vermutlich nicht gleich anfangs hergestellt. Wenigstens kann man den Hermenpfosten entnehmen, dafs sie aus Steinmaterial bestehen, welches ursprünglich in anderer Weise verwendet gewesen ist. Erst etwa um die Mitte des 2. Jahrh. n. Chr. wird einem kunstsinnigen Besitzer der Villa der Gedanke gekommen oder von einem fahrenden Künstler nahegelegt worden sein, sich diese grofsartige Hermengalerie zu beschaffen. Abbildungen von berühmten Griechen und Römern, von denen schon Varro ein Menschenalter vor Christi Geburt in seinen Imagines 700 Stücke veröffentlicht hatte, waren in Hermen und Mosaiken im Altertum sehr beliebt; gerade in jener Zeit aber verbreitete sich auch das Interesse für realistische Darstellungen ethnographischer Typen, wie die Barbarendarstellungen an dem Tropaeum Trajani von Adamklissi, die Trajansäule, etwas später die Marc Aurelsäule und viele andere Monumente zeigen.

Sicherlich ist dies stattliche Geländer an Ort und Stelle ausgeführt worden. Das ist von vornherein bei einem so umfangreichen Werke wahrscheinlich und wird durch die Benutzung alten Materials zur Gewifsheit, denn solches verwendet man nur dann, wenn man wenigstens die Transportkosten profitiert. Ein Meister mit vielen Gesellen, auch Lehrlingen, natürlich von sehr ungleichem künstlerischem Können, wird

nach Welschbillig gekommen sein, vermutlich von Trier als dem Zentrum einer sehr kunstsinnigen Gegend, wo sich der Wohlstand von Jahr zu Jahr sichtlich mehrte und an Bestellungen, namentlich für umfangreiche, reichskulpierte Grabdenkmäler, kein Mangel war. Plastische Vorlagen zur Herstellung von Hermenköpfen werden diese Künstler schwerlich gehabt haben, deren Beschaffung und Mitsichführen wäre zu umständlich gewesen; sie werden sich mit Zeichnungen, vielleicht mit einem Werke wie den Imagines Varros beholfen haben. Dann aber kann nur eine ganz allgemeine Ähnlichkeit der Dargestellten erreicht worden sein.

Diese Voraussetzung trifft auf die Hermen in jeder Beziehung zu. Die Arbeit ist aufserordentlich ungleich. Neben trefflich ausgeführten Stücken stehen teils flüchtig, teils trotz allen Mühens stümperhaft gearbeitete. Auch in Einzelheiten, wie in der Behandlung der Haare und der Augensterne, zeigen sich deutlich verschiedene Hände. Dafs die Porträts aber nur nach zeichnerischen Vorlagen hergestellt worden sind, erweist sich daraus, dafs auch kein einziges Porträt der berühmten Männer bis jetzt festgestellt werden konnte, obgleich schon mancher in antiker Ikonographie gut bewanderter Gelehrter diese Hermen eingehend betrachtet hat. Mehr als ein allgemeiner Anklang an die Züge des berühmten Mannes ist wohl nirgends erreicht.

Wie die meisten römischen Skulpturen unserer Gegend aus Kalk- und Sandstein reich bemalt waren, so ist dies auch für die Köpfe und Pfosten der Hermen vorauszusetzen; an einem Stück glaubt man noch die Reste von roter Farbe zu erkennen. Und wie vielfach bei den antiken



Durchschnitt durch das Bassin.

Hermen auf dem Schafte der Name des Dargestellten sich eingemeifselt findet, so wird wahrscheinlich auf unseren Hermen der Name mit Farbe aufgeschrieben gewesen sein.

Die Wände des Bassins waren mit Beton überzogen, mit dem ursprünglich auch die Bodenfläche bedeckt war. Später mufs jedoch dieser Bodenbeton rissig geworden sein, denn man belegte ihn — etwa in der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts — mit Sandsteinplatten, die aus zerstörten römischen Grabmonumenten zurechtgehauen wurden. Seit Einfügung der Platten hatte das Bassin bis an die Oberkante des Gesimses der Umfassungsmauer vermutlich nur eine Tiefe von 1,52 m. Der Abflufs des Bassins befand sich in der Mitte der östlichen Schmalseite.

Die geradlinige Flucht der rechteckigen Bassinwände war auf den Langseiten durch sechs nischenförmige Nebenbassins unterbrochen; zwar sind nur vier aufgefunden worden, aber dafs sich auch auf dem bei der Herstellung des Burggrabens zerstörten mittleren Teil ursprünglich noch zwei befanden, lehrt schon der Schönheitssinn; wären nur vier Nebenbassins vorhanden gewesen, so wären sie nicht so weit an die Enden gerückt. Auch zeigt das gleichfalls langgestreckte Bassin der Villa Ercolanese dei Pisoni sechs Nebenbassins in ganz ähnlicher Anordnung. Die Fufsböden der Nebenbassins liegen gegen 40 cm tiefer als der Plattenboden und gegen 20 cm tiefer als der ursprüngliche Betonboden des Hauptbassins, sie waren teils mit Platten, teils mit Beton belegt; ihren Wänden entlang laufen bankartige Absätze aus Wasserbeton.

Die Hermen wie die zwischenliegenden Füllungen bestehen aus Metzer Kalkstein, jenem von den Römern für Skulpturarbeiten namentlich bis zur Mitte des 2. Jahrhunderts in unserer Gegend mit Vorliebe benutzten Material. Für die Füllungen waren 5—7 cm dicke Platten verwendet, aus denen jenes übereinandergestellten Hohlziegeln gleichende Ornament herausgesägt war, welches sich sehr häufig z. B. genau entsprechend an den Schranken der Rednerbühne am Forum Romanum findet.

Die Hermen sind, was mit der Wiederverwendung alten Materials zusammenhängt, nicht gleich grofs. Die Schäfte schwanken zwischen 90 und 100 cm, die Büsten zwischen 34 und 45 cm. Von den ursprünglich vorhandenen 112 Hermen sind uns nur 43 verloren gegangen. Die erhaltenen zerfallen in vier Gruppen.

Von den Idealfiguren sind erhalten ein schöner Herkuleskopf, ganz in der Art des Herkules Farnese, und drei Satyrköpfe. Von letzteren zeigt Fig. 1 eine sehr flotte und geschickte Arbeit. Die kleinen Hörnchen und das über der Stirn struppig aufsteigende Haar, die langen Ziegenohren wie der Kranz aus Fichtennadeln und Zapfen lassen den Satyr nicht verkennen.

Fig. 1.

Aus der Gruppe der berühmten Griechen haben wir einen Feldherrn und einen Philosophen abgebildet. Der Feldherr (Fig. 2 u. 3) ist durch das Bandelier, welches er über die rechte Schulter geworfen hat, deutlich charakterisiert. Der Kopf (Fig. 4) ist durch seine freie hohe Stirne und seinen langen Bart nahe verwandt mit Köpfen, wie denen der Philosophen Diogenes, Epikur und Chrysipp. Aufserdem lassen sich noch zwei Köpfe, der eine mit kürzerem, der andere mit längerem Vollbart, mit Sicherheit als Griechen deuten, und für weitere fünf ist dies wahrscheinlich.

Sehr interessant ist die Gruppe der ethnographischen Typen. In Fig. 5 glauben wir wegen des langen, auf die Schultern herabfallenden Haares einen Germanen sehen zu dürfen, wenn auch der auffallende Bart am unteren Teile des Backens sonst an Germanentypen nicht bekannt ist. Der metallene Hals-

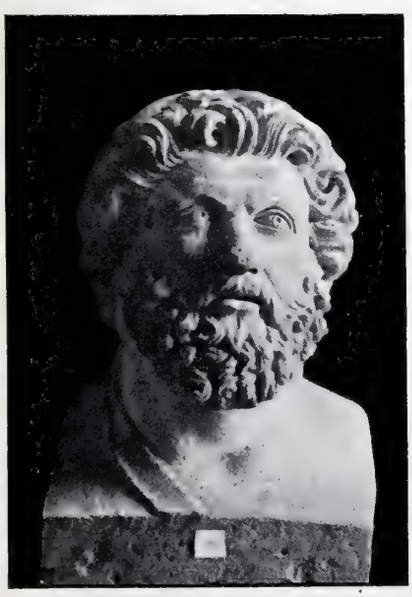


Fig. 2.

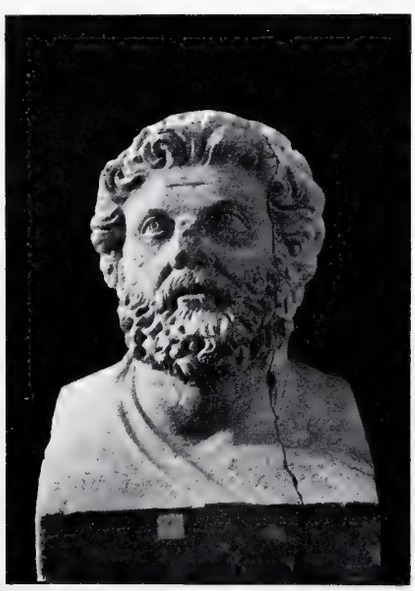


Fig. 3.

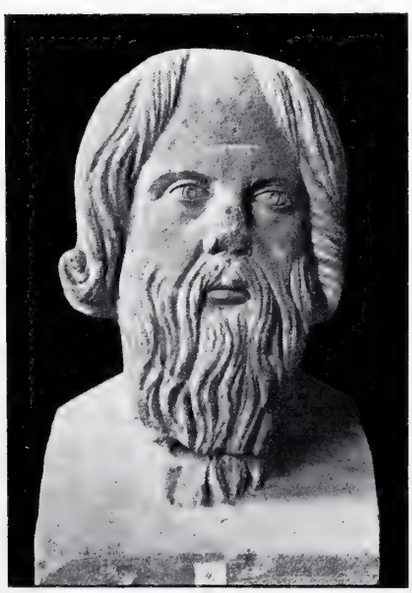


Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

ring mit anhaftendem Medaillon läfst sich als Barbarenschmuck auch in römischer Zeit noch nachweisen. Einen ähnlichen weiblichen Kopf benennen wir Germanin (Fig. 6), mehrere kräftige Köpfe mit bis in den Nacken herabhängenden Haaren, von denen einer mit einem Halsreif, an dem ein Halbmond hängt, geschmückt ist, als Kelten (Fig. 7) und Keltin (Fig. 8). Ein anderer barbarischer Typus (Fig. 9) ist mit einem Halsreif geschmückt, an dem vorne ein Blättchen

Fig. 9.

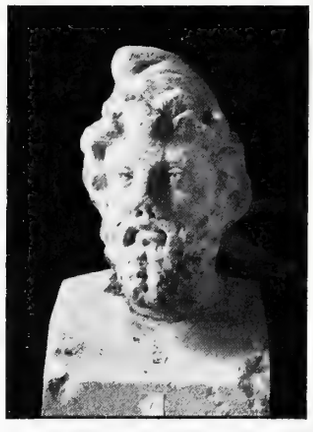


Fig. 10.

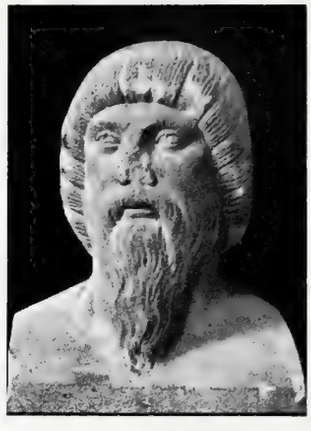


Fig. 11.

hängt. Einen weichlichen Phrygier mit seiner charakteristischen Mütze stellt Fig. 10 dar. Fig. 11 mit dem langen spitzen Bart und den gewaltigen Haarmassen war vielleicht ein Parther, doch ist die Deutung durchaus unsicher. Diese Gruppe erfreute sich des ganz besonderen Beifalls des Eigentümers; mit den Wiederholungen umfafst sie nicht weniger als 32 Stück. Dabei bleibt es zweifelhaft, ob Volkstypen oder berühmte Persönlichkeiten des betreffenden Volksstammes gemeint sind; wegen des Vorhandenseins mehrerer Frauenköpfe ist das erstere wohl wahrscheinlicher.

Aus der Gruppe der Römer zeigen Fig. 12 und 13 zwei fein gearbeitete Köpfe, die, nach ihrem breiten bartlosen Gesicht zu urteilen, Personen aus der 2. Hälfte des 1. Jahrh. darstellen. Zwei weitere männliche Köpfe haben mit diesen die weitestgehende Ähnlichkeit (Fig. 14), ohne dafs doch dieselben Persönlichkeiten dargestellt wären, und wieder zwei andere haben zwar einen Schnurrbart und einen kurzen Vollbart (Fig. 15), zeigen aber genau denselben Haarwuchs. Aufserdem gehören zu dieser römischen Abteilung noch mindestens vier, vielleicht sechs Darstellungen von Jünglingen. Es liegt ja zunächst nahe, auch in diesen Köpfen Darstellungen von Berühmtheiten zu sehen, weil es auffallend wäre, wenn unter diesen viele Griechen, aber keine Römer aufgenommen wären; jedoch ist es möglich, dafs die berühmten Römer allesamt in der Mitte des Bassins aufgestellt waren und verloren gegangen sind. Die römischen Köpfe, die auf uns kamen, scheinen uns eine so weitgehende Ähnlichkeit untereinander zu haben, dafs wir diese nur unter der Annahme von

Fig. 12.

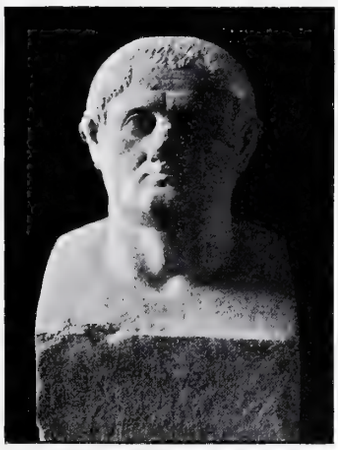


Fig. 13.

Fig. 14.

Fig. 15.

Familienähnlichkeit zu verstehen vermögen. Auch würden sich dann die Jünglinge, die unter den Berühmtheiten auffallend wären, erklären.

Wir erwähnten schon, dafs unter den Welschbilliger Hermen mehrere Köpfe — es handelt sich um 20 — zweimal (z. B. Fig. 2 und 3), einmal sogar dreimal vorkommen; teils sind es Wiederholungen von derselben Hand, teils sind es sichtliche Verschlechterungen, so dafs ein ungeschickter Lehrling die Arbeit des Meisters kopiert haben mufs. Man wird sich diese Wiederholungen nicht anders erklären können, als dafs der Künstler nicht imstande war, für die erforderlichen 112 Hermen lauter verschiedene Vorbilder aufzutreiben.

Bei der Aufstellung der Hermen scheint ein sachliches Prinzip nicht durchgeführt worden zu sein. Im Nebenbassin e sind zwar meist Köpfe der römischen Familie, im Nebenbassin d hauptsächlich Barbarenköpfe, in der ganzen östlichen Hälfte des Hauptbassins keine Griechenköpfe aufgestellt worden, aber ein strenges Prinzip ergiebt sich hieraus nicht, da die Römer- und Barbarenköpfe sich auch an anderen Stellen finden. Sehr auffällig ist, wie man mit den Wiederholungen verfahren ist; man sollte denken, man habe sie entweder als Gegenstücke verwendet oder möglichst weit voneinander gerückt, damit man das Vorhandensein der Dubletten nicht gewahre, aber die meisten Wiederholungen standen nahe aneinander ohne Gegenüberstellung.

Dafs die Hermen gleichzeitig entstanden sind, ergiebt sich aus ihrer Verwendung am Geländer, wobei natürlich die Einfügung des einen oder anderen Stückes an Stelle eines beschädigten nicht ausgeschlossen wäre. Auch zeigen, trotzdem die Arbeit verschiedener Hände an den Köpfen zu bemerken ist, Haar- und Augenbehandlung einen durchaus gleichen Stil. Mit Ausnahme eines Idealkopfes und eines Römerkopfes (Fig. 1 und 12) sind bei sämtlichen die Augensterne angegeben und zwar durch kreisförmige Iris und eine runde Vertiefung als Pupille; ganz vereinzelt findet sich die malerische Darstellung der Pupille in Form des kleinen Halbmondes, der Lunula, wie sie um die Mitte des 2. Jahrhunderts aufkommt und in der 2. Hälfte desselben und im 3. Jahrhundert sich immer mehr verbreitet. Deswegen möchten wir die Entstehung des Geländers in die Mitte des 2. Jahrhunderts setzen, womit sich auch die sorgfältige, saubere Ausführung, wie sie uns an den Arbeiten der Zeit von Antoninus Pius in unserer Gegend entgegen tritt und sich von der flotteren Manier der folgenden Jahrzehnte abhebt, gut reimt.

Die Köpfe der Hermen wenden sich alle nach dem Innern des Bassins. Die umfangreiche Arbeit sollte man also nicht bei der Promenade um das Bassin betrachten, sondern vom Wasser aus. Der Hauptzweck des Bassins war also sicher nicht, als Fischweiher zu dienen, dafür wären ja auch die Betonierung und der später hergestellte Plattenbelag nicht günstig. Es war errichtet zum Baden und Schwimmen und noch mehr für den Rudersport der Söhne des Grofsgrundbesitzers und ihrer herrschaftlichen Freunde aus der Nachbarschaft. Das zeigt die lange Mauer, die in der Längsrichtung des Bassins liegt und mit ihren an beiden Enden angebrachten Springbrunnen vollkommen der Spina mit den Metae im römischen Zirkus gleicht; um diese Mauer herum fanden, wie um die Spina des Zirkus die Wettfahrten der Wagen, so hier die der Boote statt. Von den Springbrunnen waren die Bleiröhren, auch die aufsteigenden, noch erhalten. Diese Spinamauer steht auf dem Plattenbelag, der, wie wir angaben, erst bei einer späteren Ausbesserung des Bassins über den ursprünglich den Boden bildenden Beton gelegt worden ist. Doch wird man nicht zweifeln dürfen, dafs eine derartige Mauer auch schon vorher vorhanden war; die enorme Ausdehnung und langgestreckte Form

des Bassins findet nur in der Annahme, dafs es von allem Anfang an dem Rudersport diente, seine Erklärung.

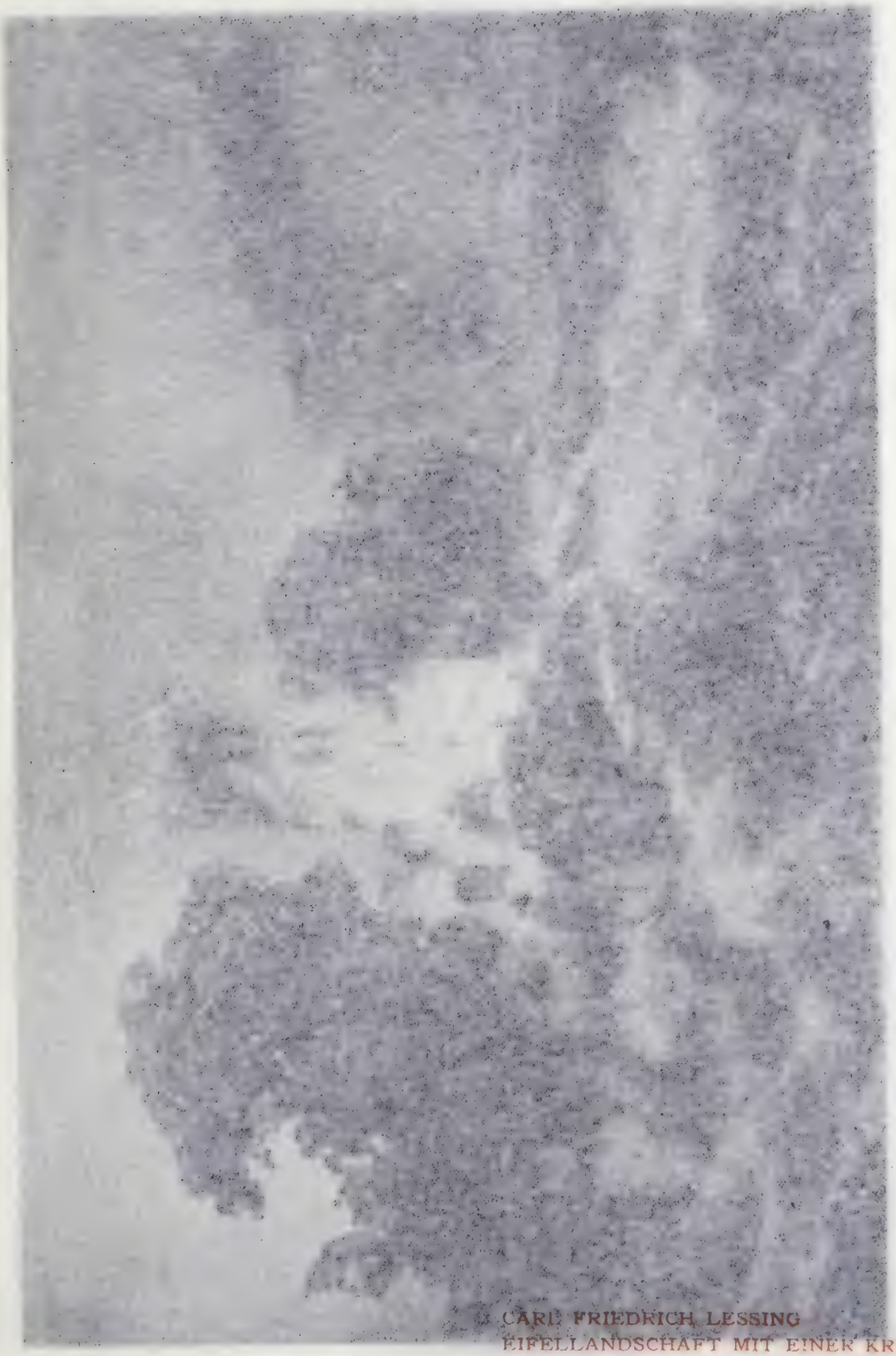
Vernichtet worden ist das Bassin vermutlich erst zur Zeit der Völkerwanderung von den rohen Franken, die aus blofser Zerstörungsfreude die Hermen und das Geländer in dasselbe hinabstürzten. Der schon oben hervorgehobene Umstand, dafs das Wasser grofse Massen von Kalkletten absondert, war ein Glück für die Erhaltung der Hermen. In den letzten stürmischen Zeiten vor Vertreibung der Römer wird das Bassin lange nicht gereinigt worden sein, das Wasser hatte eine Schlammschicht von nahezu einem Fufs Mächtigkeit abgesetzt; die Hermen fielen in diese so weich, dafs sie zumeist ausgezeichnet erhalten blieben. So fanden wir die Hermen samt den Füllungen in bestimmten Entfernungen voneinander unmittelbar neben ihrem ursprünglichen Aufstellungsplatz. Die Fundstellen sind auf dem Grundrifs (S. 9) durch Nummern bezeichnet. Das Schlufsklischee zeigt den Zustand bei der Auffindung im Nebenbassin b.

Sämtliche Hermen und Teile des Geländers sind in das Museum nach Trier gebracht. Das Bassin befindet sich noch an Ort und Stelle, aber unter der Erde aufs neue vergraben.

Die Villa, zu der dieses Bassin gehörte, liegt wenige 100 Schritte westlich, sich lang hinziehend am Abhange des Berges. Sie gehörte den Primaniern, wenn anders man bei der alttrierischen Eigenart des fortwährenden Wechsels im Familiennamen als Eigentümer der Igeler Villa mit Recht die Secundinier nennt. Denn ein von den Grofsgrundbesitzern dieser Villa freigelassener Sklave, dessen Grabstein sich erhalten hat, führt den Namen Primanius Ursulus. Gerade jetzt sind Teile des Badegebäudes und einer langen Mauer, welche zu der Frontveranda gehört haben wird, von einem Ortseinwohner freigelegt. Das Freigelegte ist nicht von besonders guter Erhaltung und ladet kaum zu eingehenderer systematischer Grabung ein.

Diesen Zeugen langverschwundener Pracht, den stattlichen Villen wie dem Hermenbassin, konnte die Eifel im Mittelalter die vielen stolzen Burgen an die Seite stellen. Heute nehmen nur wenige Schlösser den Vergleich auf. Eine so grofse Zahl von Prachtbauten konnte in römischer Zeit nur entstehen, weil der Gewinn des Bodenertrages, gleich wie im Mittelalter, sich nicht unter eine Menge freier Bauern verteilte, sondern in die Kassen nur der Grofsgrundbesitzer flofs. Die Lebenshaltung der Sklaven der Grofsgrundbesitzer und auch der meisten Kleinpächter wird der der Eifelbauern unserer Tage weit nachgestanden haben.

F. Hettner.



CARL FRIEDRICH LESSING
EIFELLANDSCHAFT MIT EINER KRIEGSSZENE.
DIE RHEINLANDE II, 8
LICHTDRUCK VON WILH. OTTO, DÜSSELDORF.

des Bassins findet nur in der Annahme, dafs es von allem Anfang an dem Rudersport diente, seine Erklärung.

Vernichtet worden ist das Bassin vermutlich erst zur Zeit der Völkerwanderung von den rohen Franken, die aus blofser Zerstörungsfreude die Hermen und das Geländer in dasselbe hinabstürzten. Der schon oben hervorgehobene Umstand, dafs das Wasser grofse Massen von Kalkletten absondert, war ein Glück für die Erhaltung der Hermen. In den letzten stürmischen Zeiten vor Vertreibung der Römer wird das Bassin lange nicht gereinigt worden sein, das Wasser hatte eine Schlammschicht von nahezu einem Fufs Mächtigkeit abgesetzt; die Hermen fielen in diese so weich, dafs sie zumeist ausgezeichnet erhalten blieben. So fanden wir die Hermen samt den Füllungen in bestimmten Entfernungen voneinander unmittelbar neben ihrem ursprünglichen Aufstellungsplatz. Die Fundstellen sind auf dem Grundrifs (S. 9) durch Nummern bezeichnet. Das Schlufsklischee zeigt den Zustand bei der Auffindung im Nebenbassin b.

Sämtliche Hermen und Teile des Geländers sind in das Museum nach Trier gebracht. Das Bassin befindet sich noch an Ort und Stelle, aber unter der Erde aufs neue vergraben.

Die Villa, zu der dieses Bassin gehörte, liegt wenige 100 Schritte westlich, sich lang hinziehend am Abhange des Berges. Sie gehörte den Primaniern, wenn anders man bei der alttrierischen Eigenart des fortwährenden Wechsels im Familiennamen als Eigentümer der Igeler Villa mit Recht die Secundinier nennt. Denn ein von den Grofsgrundbesitzern dieser Villa freigelassener Sklave, dessen Grabstein sich erhalten hat, führt den Namen Primanius Ursulus. Gerade jetzt sind Teile des Badegebäudes und einer langen Mauer, welche zu der Frontveranda gehört haben wird, von einem Ortseinwohner freigelegt. Das Freigelegte ist nicht von besonders guter Erhaltung und ladet kaum zu eingehenderer systematischer Grabung ein.

Diesen Zeugen langverschwundener Pracht, den stattlichen Villen wie dem Hermenbassin, konnte die Eifel im Mittelalter die vielen stolzen Burgen an die Seite stellen. Heute nehmen nur wenige Schlösser den Vergleich auf. Eine so grofse Zahl von Prachtbauten konnte in römischer Zeit nur entstehen, weil der Gewinn des Bodenertrages, gleich wie im Mittelalter, sich nicht unter eine Menge freier Bauern verteilte, sondern in die Kassen nur der Grofsgrundbesitzer flofs. Die Lebenshaltung der Sklaven der Grofsgrundbesitzer und auch der meisten Kleinpächter wird der der Eifelbauern unserer Tage weit nachgestanden haben.

F. Hettner.

CARL FRIEDRICH LESSING
EIFELLANDSCHAFT MIT EINER KRIEGSSZENE
DIE RHEINLANDE II, 8.
LICHTDRUCK VON WILH. OTTO, DÜSSELDORF

Ein Töpfermeister in der Eifel.

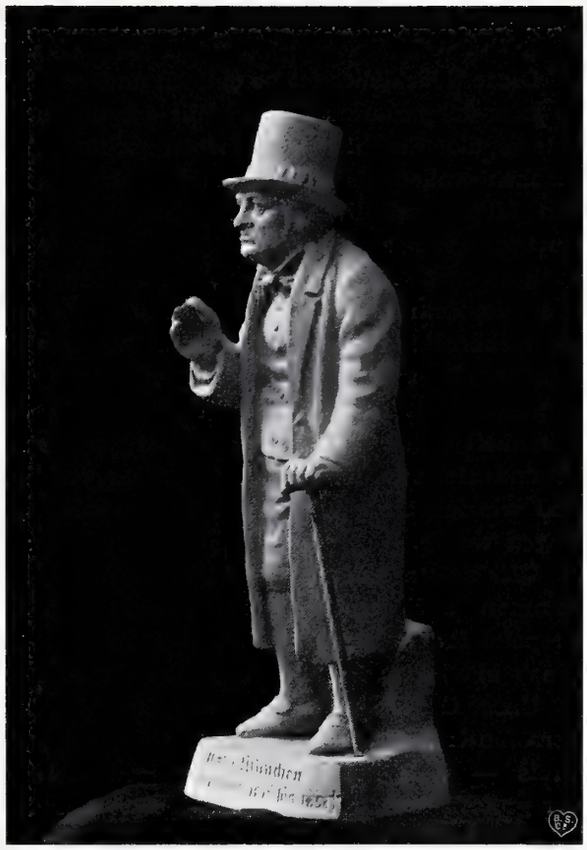
Sehr geehrter Herr Schäfer!

Sie wünschen von mir einen Beitrag zu dem Eifelhefte, welches die „Rheinlande“ aus Anlafs der von dem Trierer Kunstverein geplanten Ausstellung „Die Eifel in der Kunst“ höchst willkommener Weise herauszugeben gedenken.

Gewifs bieten Eifelnatur, Eifelgeschichte, Eifeleigenart Material in Hülle und Fülle und gerne würde ich beispielsweise erzählen von unserm heifsen Bemühn, Eifelburgen, Eifelkirchen etc. zu erhalten und zu restaurieren. Leider aber fehlt's mir an der nötigen Mufse, um des Stoffs reich strömende Quelle für Ihre Leser gefällig zu fassen. Und so müssen Sie mich denn freundlichst dispensieren.

Doch da fällt mir ein: Könnten Sie vielleicht für Ihr Heft die beifolgenden Bilder verwerten? Nicht aus dem Atelier eines für Ihre Kunstzeitschrift legitimierten Künstlers sind die kleinen, aber ansprechenden Figuren hervorgegangen. Jakob Plein-Wagner aus Speicher im Kreise Bitburg, ein sechzigjähriger Thonformer und Landmann, hat die Originale im treuen Gedenken an seinen früheren Seelsorger, den Pastor München, mit geschickter Hand aus demselben Thon gefertigt, der in seiner kleinen Fabrik zur Herstellung von Thonröhren und Milchsatten dient.

Es lohnt ein Besuch im Plein-Wagnerschen Hause. Stolz zeigt der mit aufsergewöhnlichem historischem und künstlerischem Verständnis ausgestattete, einfache Mann sein „Museum“, in dem neben hübschen Arbeiten von eigener Hand Erzeugnisse verschiedener Kulturperioden aus der heimatlichen Thonerde paradieren. Ist doch auch Herrn Plein-Wagner hauptsächlich zu verdanken die vorsichtige Ausgrabung der bei Speicher gefundenen römischen Thonöfen und mancher interessanter Stücke im Trierer Provinzial-Museum. Und wie leuchten die Augen des prächtigen Mannes, wenn er pietätvoll erzählt von dem originellen Regiment, das der erwähnte Pastor München über seine unruhigen Speicherer Pfarrkinder 40 Jahre lang mit fester Hand geführt hat. Endlos sind die „Stückcher“, die von dem ehrwürdigen alten Herrn in Kniehose und Haube heute noch in Speicher kursieren. Hier nur eines: In der Karfreitags-Predigt ruft München, zum Grabe Christi gewandt, aus: „Da liegst du nun, nackig und plackig; die Juden haben dich gepeinigt und mit Dornen gekrönt, sie haben dich gekreuzigt — nun ist es noch dein Glück, dafs du nicht unter die Speicherer gefallen bist, sonst wär's dir noch schlimmer ergangen“ ... Unwillkürlich und immer wieder hat der Thon in der schaffensfreudigen Hand unseres Freundes Plein-Wagner zur volkstümlichen Gestalt des verehrten geistlichen Herrn sich geformt. Und so soll denn in der bevorstehenden Ausstellung „Die Eifel in der Kunst“ das Figürchen dieses ehrwürdigen, alten Eifelpastors einen Platz finden und ebenso bescheiden wie charakteristisch darthun, dafs auch die Kunst in der Eifel nicht ganz fremd geworden ist.



Mit vorzüglicher Hochachtung bin ich

Ihr sehr ergebener

E. zur Nedden.

Die Uhr des Meisters Bartholomä.

Diese Geschichte ist so einfach und entbehrt so sehr der scharfen Würze, mit der uns heutzutage die Erzähler das Leben schmackhaft machen wollen, dafs ich mich beinahe scheue, den Mund aufzuthun, denn man will doch Zeitgenosse sein. Aber die Geschichte ist auch so merkwürdig, dafs ich sie meinem alten Freunde, dem Kreisarzt — mit seiner Erlaubnis — nacherzählen mufs. Und wahr ist sie nicht minder. Es würde mich sehr betrüben, wenn irgendwer bezweifeln wollte, dafs sich die Begebenheit genau so abgespielt hat, wie mein Freund sie mir im vorigen Sommer erzählte, und wie ich sie gewissenhaft hier wieder vortragen werde.

Wir safsen nach langer Fufswanderung beisammen auf dem Schlofsaltan der Templer-Propstei Roth gegenüber Vianden und blickten hinab in die wachsenden Schatten des Abends.

Unser Gastfreund, der neunzigjährige Schlofsherr André, ein liebenswürdiger und lebhafter Greis — Gott hat ihn vor wenigen Monaten zur grofsen Armee abberufen — setzte uns eine Flasche 95er Bocksteiner vor, die Herzen und Zungen löste. Und beim Austausch von Lebenserinnerungen erzählte mein Freund seine Geschichte. Nicht eigentlich seine, sondern die seines Grofsvaters.

Als ich wenige Wochen später meinen Freund in seiner Vaterstadt, dem anmutigen Eifelstädtchen, aufsuchte, in welchem er als geschätzter Beamter und vielgeplagter Arzt ansässig ist, zeigte er mir in seinem am Markte gelegenen Wohnhaus die Stätte, an der sich die merkwürdige Begebenheit vor langen Jahren abgespielt hatte. Er wies mir die sorgsam in einer Truhe verwahrte kunstreiche Uhr vor, die in der Erzählung eine so besondere Rolle gespielt hatte. Er zeigte mir die Tauben, die den von dunkler Felswand aufragenden Schlofsturm umkreisten. Und als die blonde Frau Kreisarzt das Fenster öffnete, rauschte es in der Luft, die Tauben flogen hernieder und drängten sich flügelschlagend auf dem Vorsprung, nach den Brosamen haschend, die ihnen eine weifse Hand spendete. Abends führte er mich auf ein Stündchen in die „Post", wo ich auf der Kegelbahn wenig Glück hatte. Doch das kümmerte mich nicht, hatte ich doch Haus und Uhr, Tauben und Kegelbahn gesehen, und war doch durch diese „einwandfreien" Zeugen meinem zweifelnden Gemüte die Gewifsheit geworden, dafs die merkwürdige und einfache Geschichte so und nicht anders sich begeben haben mufste. Und welch eine Zuversicht und welch ein Trost das für einen Erzähler ist, vermag nur der zu ermessen, der nie in seinem Leben fabuliert hat!

Das war die Vorrede, und nun kommt die Geschichte.

Als junger Mann liefs sich meines Freundes Grofsvater im Eifelstädtchen nieder. Er war Instrumentenmacher, ein grofser Meister, der weit und breit seinesgleichen nicht hatte. Von Koblenz und Trier, von Köln und Aachen flogen ihm Aufträge zu. Er lebte und webte in seinen Instrumenten und Uhren und sprach von nichts anderm. Eines schönen Tages überwältigte ihn die Liebe und er gab dem grofsen schönen Haus, das sein Fleifs erworben hatte, eine Herrin. Gretchen hiefs sie, ein liebes Wesen mit schlichten blonden Haaren, sanftem Antlitz und klaren Augen.

Viel Tändeln war Georgs Sache nicht. Schon frühmorgens war der rührige Mann bei seinen Instrumenten. Mittags kam er blofs ein halbes Stündchen um rasch zu essen. Dagegen verbrachte er den ganzen Abend mit seiner kleinen Frau zusammen. Dann waren sie aber desto glücklicher und meinten, sie seien das glücklichste Paar auf der ganzen weiten Gotteswelt.

Das ging nun so, so lang es ging.

Georg brachte häufig seinem Frauchen eine komplizierte Uhr oder ein seltenes Instrument mit und erklärte ihr alles, und Gretchen schlug die Hände vor Freude zusammen ob all der vielen Räderchen und Federchen und vor Stolz, dafs ihr geliebter Mann das alles so genau kannte und so schön erklären konnte. Und oft schlief sie bei den interessanten Erklärungen auf seinem Schofse ein.

Sie hätte immer gern auch von ihren eigenen Angelegenheiten gesprochen, von allem, was einer jungen Hausfrau am Herzen liegt. Sie dachte aber: mein Georg hat so viele wichtige Sachen in seinem Kopfe, dafs ich ihn mit meinen unbedeutenden Angelegenheiten nicht behelligen darf. Wenn sie es aber doch einmal that, dann sagte er: „Halte das nur, wie du willst, mein

W. LACHENMEYER
ABEND IN DER EIFEL.

Die Uhr des Meisters Bartholomä

Diese Geschichte ist so einfach und entbehrt [illegible] der scharfen Würze, mit der uns heutzutage die Erzähler das Leben schmackhaft machen wollen, dafs ich mich beinahe scheue, den Mund aufzutun, denn man will doch Zeitgenosse sein. Aber die Geschichte ist auch so merkwürdig, dafs ich sie meinem alten Freunde, dem Kreisarzt — mit seiner Erlaubnis — nacherzählen mufs. Und wahr ist sie nicht minder. Es würde mich sehr betrüben, wenn irgendwer bezweifeln wollte, dafs sich die Begebenheit genau so abgespielt hat, wie mein Freund sie mir im vorigen Sommer erzählte, und wie ich sie gewissenhaft hier wieder vortragen werde.

Wir safsen nach langer Fufswanderung beisammen auf dem Schlofsaltan der Templer-Propstei Roth gegenüber Vianden und blickten hinab in die wachsenden Schatten des Abends.

Unser Gastfreund, der neunzigjährige Schlofsherr André, ein liebenswürdiger und lebhafter Greis — Gott hat ihn vor wenigen Monaten zur grofsen Armee abberufen — setzte uns eine Flasche 95er Bocksteiner vor, die Herzen und Zungen löste. Und beim Austausch von Lebenserinnerungen erzählte mein Freund seine Geschichte. Nicht eigentlich seine, sondern die seines Grofsvaters.

Als ich wenige Wochen später meinen Freund in seiner Vaterstadt, dem anmutigen Eifelstädtchen aufsuchte, in welchem er als geschätzter Beamter und vielgeplagter Arzt ansässig ist, zeigte er mir in seinem am Markte gelegenen Wohnhaus die Stube, an der sich die merkwürdige Begebenheit vor langen Jahren abgespielt hatte. Er wies mir die sorgsam in einer Truhe verwahrte kunstreiche Uhr vor, die in der Erzählung eine so besondere Rolle gespielt hatte. Er zeigte mir die Tauben, die den von dunkler Felswand aufragenden Schlofsturm umkreisten. Und als die blonde Frau Kreisarzt das Fenster öffnete, rauschte es in der Luft, die Tauben flogen hernieder und drängten sich flügelschlagend auf dem Vorsprung, nach den Brosamen haschend, die ihnen eine weifse Hand spendete. Abends führte er mich auf ein Stündchen in die „Post", wo ich auf der Kegelbahn wenig Glück hatte. Doch das kümmerte mich nicht, hatte ich doch Haus und Uhr, Tauben und Kegelbahn gesehen, und war doch durch diese „einwandfreien" Zeugen meinem zweifelnden Gemüte die Gewifsheit geworden, dafs die merkwürdige und einfache Geschichte so und nicht anders sich begeben haben mufste. Und welch eine Zuversicht und welch ein Trost das für einen Erzähler ist, vermag nur der zu ermessen, der nie in seinem Leben fabuliert hat!

Das war die Vorrede und nun kommt die Geschichte.

Als junger Mann liefs sich meines Freundes Grofsvater im Eifelstädtchen nieder. Er war Instrumentenmacher, ein grofser Meister, der weit und breit seinesgleichen nicht hatte. Von Koblenz und Trier, von Köln und Aachen flogen ihm Aufträge zu. Er lebte und webte in seinen Instrumenten und Uhren und sprach von nichts anderm. Eines schönen Tages überwältigte ihn die Liebe und er gab dem grofsen schönen Haus, das sein Fleifs erworben hatte, eine Herrin. Gretchen hiefs sie, ein liebes Wesen mit schlichten blonden Haaren, sanftem Antlitz und klaren Augen.

Viel Tändeln war Georgs Sache nicht. Schon frühmorgens war der rührige Mann bei seinen Instrumenten. Mittags kam er blofs ein halbes Stündchen um rasch zu essen. Dagegen verbrachte er den ganzen Abend mit seiner kleinen Frau zusammen. Dann waren sie aber desto glücklicher und meinten, sie seien das glücklichste Paar auf der ganzen weiten Gotteswelt.

Das ging nun so, so lang es ging.

Georg brachte häufig seinem Frauchen eine komplizierte Uhr oder ein seltenes Instrument mit und erklärte ihr alles, und Gretchen schlug die Hände vor Freude zusammen ob all der vielen Räderchen und Federchen und vor Stolz, dafs ihr geliebter Mann das alles so genau kannte und so schön erklären konnte. Und oft schlief sie bei den interessanten Erklärungen auf seinem Schofse ein.

Sie hätte immer gern auch von ihren eigenen Angelegenheiten gesprochen, von allem, was einer jungen Hausfrau am Herzen liegt. Sie dachte aber: mein Georg hat so viele wichtige Sachen in seinem Kopfe, dafs ich ihn mit meinen unbedeutenden Angelegenheiten nicht behelligen darf. Wenn sie es aber doch einmal that, dann sagte er: „Halte das nur, wie du willst, mein

W. LACHENMEYER
ABEND IN DER EIFEL.

Kind. 's ist ja nicht der Mühe wert, davon zu sprechen. Sieh nur, sieh, wie diese beiden Räder ineinandergreifen."

Die gute kleine Frau hörte allabendlich seine Instrumentengeschichten ruhig an, aber sie machten ihr nicht mehr viel Spafs, und heucheln wollte sie auch nicht.

Das merkte Georg bald, er wurde unwirsch und meinte, Gretchen habe kein Interesse an ihm und seinen Arbeiten.

Gretchen schwieg, aber des Nachts flossen viel heimliche Thränlein in ihr Kopfkissen. Eines Abends kam Georg herauf und sagte, indem er sie auf die reine Stirn küfste: „Mein Herz, ich gehe heute abend ins Kasino. Halte gut Haus!" Am andern Abend ging's zum Kegelschieben und so fort.

Gretchen dachte bei sich: ich gönne es meinem lieben Georg, wenn er gute Gesellschaft findet. Und sie ward noch freundlicher zu ihm und liebreicher. Nie hielt sie ihn zurück. In ihrem Herzen aber ward es immer stiller und ihr liebes Antlitz wurde bleicher.

Von zu Hause aus war Gretchen gewohnt, hier und da ein gutes Buch in die Hand zu nehmen und zu lesen. Sie hatte einen Lieblingsdichter, den sie fast auswendig kannte und trotzdem immer wieder las. Morgens hatte sie natürlich nie Zeit dazu, denn da war sie in Küche und Haushalt thätig. Aber nachmittags fand sich doch manchmal ein freies Stündchen. Da setzte sie sich dann mit Buch und Handarbeit — denn die kleinen Hände durften nie ruhn — ans Fenster und las.

Nun traf sich's manchmal, dafs Georg ins Zimmer trat. Immer hatte er irgend einen Auftrag für sie, wenn er Gretchen lesen sah, und immer willig legte sie das Buch weg. So war's in der ersten Zeit. Später aber sagte er: „Ich weifs gar nicht, was du an den dummen Büchern findest! Im habe meiner Lebtage keine Reime gelesen."

So kam es denn, dafs Gretchen alle ihre Bücher fein säuberlich in eine Kiste packte und nicht mehr anrührte. Doch Georg merkte gar nicht, dafs sie zu lesen aufgehört hatte — wenigstens sagte er nichts.

Und wie es mit den Büchern ging, so ging es mit den Tauben.

Auf dem Rathausdach gegenüber safsen nämlich den ganzen Tag über wohl dreifsig Tauben. Gretchen streute Brosamen aufs Fensterbrett, da kamen sie angeschwirrt und pickten. Sie liefsen sich ruhig greifen und streicheln. Ja, eine war so keck, ein Stückchen Brotkrume von Gretchens rosigen Lippen zu holen.

Endlich sprach Georg zu Gretchen: „Liebes Herz," — er war immer freundlich zu ihr — „deine Spielerei mit den Tauben mufs aufhören! Das ganze Gesims beschmutzen sie, auf dem Firmenschild ist der Name kaum mehr zu lesen."

Von nun an blieb das Fenster geschlossen. Die Tauben pickten mit den Schnäbeln an die Scheiben. Aber Gretchen ging in ein anderes Zimmer, um die Thierchen nicht betteln zu sehen. Da blieben die Tauben aus.

Und so ging's mit den Freundinnen. Georg nannte sie schwatzhaft und unerträglich.

Wie mit den Freundinnen, ging's mit Gretchens Blumen. Blumen, sagte Georg, ziehen Staub und Spinnen ins Haus.

Mit vielem andern ging es ebenso.

Gretchen wurde immer stiller und immer bleicher, während Georg rosig und munter tagaus tagein bei seinen Instrumenten stand und mit den Kunden plauderte. Er hielt Gretchen für glücklich.

Eines Abends — es dämmerte schon, Georg hatte noch kein Licht in seinem Instrumentenzimmer angezündet, er war allein, und um diese Zeit pflegten keine Käufer mehr zu kommen — ging die Thür auf, und herein trat ein alter Mann, weifs von Bart und Haar. Den Nacken trug er ungebeugt, und seine Augen loderten unter den buschigen Brauen tief und schwarz wie die eines Jünglings.

Aus vielen Umschnürungen und Umhüllungen wickelte er etwas Metallenes heraus, legte es auf den Tisch und fragte: „Wifst Ihr, was das ist, Meister Georg?"

Georg schob das Ding vorsichtig in die Nähe des Fensters, betrachtete es lange und rief endlich: „Wenn mich nicht alles trügt, so ist dies die astronomische Uhr des Meisters Bartholomä in Genf, von der ich schon so viel habe reden hören, die ich aber noch nicht zu sehen bekam. Ein Kunstwerk sondergleichen, geht fünf Jahre lang, ohne aufgezogen zu werden, zeigt Jahre, Monate, Wochen, Tage, Stunden, Minuten, Sekunden an, die Drehung der Erde und des Mondes, den Lauf der Gestirne und noch vieles andere. Woher habt Ihr das Werk?"

Da antwortete der Greis mit seltsamem Lächeln: „Das ist meine Sache, wertester Meister! Ich komme zu Euch, weil das Werk krank ist.“

Georg wurde bleich vor Erregung: „Krank, die köstliche Uhr? Lafst sehen!“

Er zündete eine kleine Lampe an, liefs das Gehäuse aufspringen, untersuchte das Getriebe lange und aufmerksam und sagte dann: „Das ganze Werk ist schwer beschädigt.“

„Soll das vielleicht heifsen, dafs Ihr es nicht wieder in die Reihe bringen könnt? Dann gebt es mir gleich wieder mit,“ sagte der alte Mann und wollte einpacken.

„Nein, nein!“ rief Georg, „ich kann's reparieren, denn ich kenne alle Uhren und Instrumente, und wenn ich's nicht kann, vermag es niemand, denn Bartholomä ist tot, soviel ich weifs.“

„Ei, Ihr habt viel Selbstvertrauen,“ lachte der Alte dagegen und nahm eine kleine Zange. „Wenn ich nun aber hier die Schraube herausreifse, — und er that's zum grofsen Entsetzen Georgs —, könnt Ihr die Uhr immer noch heil machen?“

„Ja!“ sagte Georg, „ich kann's!“

„Wenn ich nun die Räder krumm biege, dafs sie zerbrechen?“ fragte der Unerbittliche weiter und bog krumm und zerbrach.

„Auch dann noch!“ rief Georg, aber Schweifstropfen standen auf seiner Stirn. „Ich bitt' Euch, was hat Euch die arme Uhr gethan, dafs Ihr sie so mifshandelt? Auch jetzt noch kann ich sie reparieren, denn ich kenne alle Instrumente.“

„Wenn ich sie nun aber zertrümmere?“ Der Alte reckte sich empor, schwang einen Hammer, und ehe Georg ihn aufhalten konnte, war das kostbare Werk mit einem Schlag in tausend Splitter zertrümmert.

„Was nun, Meister?“

„Jetzt ist die Uhr verloren für immer, kein Mensch kann sie mehr zusammenfügen!“ rief Georg, vor Entrüstung bebend. „Ihr aber seid ein Barbar, ein Ungeheuer, das Kleinod mutwillig zu zerstören!“

„Die Uhr ist mein, ich kann mit ihr machen, was ich will!“ rief's grimmig dagegen.

Doch Georg erwiderte heftig: „Nein und tausendmal nein! Glaubt Ihr, Ihr dürfet mit Etwas, was Euch gehört, schalten und walten, wie Ihr wollet? Dürft Ihr Euer Haus anzünden, wenn's Euch mifsfällt? Nicht Euch allein, der ganzen Welt gehörte das Kleinod. Zwanzig Jahre lang hat Meister Bartholomä an ihr gearbeitet, und Ihr zerstört sie mutwillig in einem einzigen Augenblick. Geht, geht! Ihr seid schlecht oder wahnsinnig! Der Uhr ist nicht mehr zu helfen. Das sage ich, der alle Instrumente kennt.“

Der Alte aber antwortete ruhig: „Das lügt Ihr, Meister Georg, die zertrümmerte Uhr ist noch zu heilen, und alle Instrumente kennt Ihr nicht, wie Ihr prahlt.“

Im Dämmerlicht suchte der Alte die einzelnen Teilchen des zerschmetterten Werkes zusammen und legte sie vorsichtig hin auf ein weifses Blatt Papier. Dann nahm er in die eine Hand ein feines Zängchen, in die andere einen zierlichen Hammer, und in wenigen Augenblicken, wie es Georg schien, hatte er das ganze Werk wieder zusammengesetzt und in Gang gebracht, dafs die Rädchen lustig schnurrten.

Mit erstickter Stimme rief Georg: „Wer seid Ihr, grofser Mann? So Wunderbares habe ich noch niemals vollbringen sehen. Ihr seid der gröfste Meister, und ich bin nicht wert, Euer geringster Geselle zu sein!“

Der Besucher aber sprach — und seine Stimme klang tönend wie Erz —: „Georg, alle Uhren und alle Instrumente hast du ergründet. Aber ein einziges, das wunderbarste und feinste, das hoch über allen anderen steht, das ist dir fremd geblieben. Bis zu ihm reicht deine Kunst nicht. Du hast es in deinem Hause, du siehst es alle Tage. Aber du beachtest es nicht, du übersiehst es, denn, so sagst du, es gehört mir und ich kann damit machen, was ich will! Dein Kleinod ist krank, es kümmert dich nicht! Dein Kleinod ist nicht das Werk zwanzigjähriger Arbeit eines sterblichen Meisters, sondern in ihm tönt der urewige Gedanke eines urewigen Schöpfers fort und fort, bis es zertrümmert ist. Einmal aber zertrümmert, wird es nicht mehr heil und von dir genommen auf ewig. Langsam mordest du es hin, Rädchen um Rädchen, Glied um Glied. Meister Georg, du bist ein erbärmlicher Wicht!“

Des Alten Stimme hallte wie Donner. Georg, von seltsamen Ahnungen durchschauert, fiel wie betäubt zu Boden.

„Dein Kleinod ist das Herz deiner Frau! Wo sind die Rosen auf Gretchens Wangen geblieben? Wo ihr silbernes Lachen? Wo ihre strahlenden Augen? Alles, alles, alles, woran

Gretchens Herz hing, hast du ihr entzogen, nicht aus bösem Willen, sondern aus Gleichmut, denn du liebst sie ja. Ich frage dich, Mensch, konntest du dich hier unter deinen Maschinen wohl fühlen, während du Gretchens Herz verschmachten liefsest? Für deine Instrumente hattest du Öl, für deine Frau nichts, gar nichts, kein Herz und kein Verständnis. Und doch liebst du sie! Wer sah Gretchen wieder von Tauben umflattert? Wer sah sie in ihren Dichtern lesen? Wer sah sie ihre Blumen pflegen? Wer — doch genug, genug! beraubt hast du dein Weib und allein gelassen. Und doch liebst du sie! Ihre Seele wird einst schwer auf dir lasten, wenn du vor Deinem Richter stehst. — Geh jetzt hinauf, mein berühmter Meister Georg, der alle Instrumente kennt, geh hinauf, hol deinen Hut, 'sist Kegelabend heute!"

Als Georg sich aufgerichtet hatte, war der Alte verschwunden. Aber die Uhr lag noch da und tickte hell und kräftig. Georg schlich die Treppe hinauf und öffnete leise die Thür. Gretchen safs am Fenster und ihr blasses Antlitz war der Abendröte zugewandt. Am Horizont glaubte Georg die dunkle Gestalt seines geheimnisvollen Besuchers zu erkennen, der noch einmal nach dem Haus zurückgrüfste. Aber es war nur eine einsame Wolke, die hinter der Burgruine unsichtbar wurde.

Georg trat auf Gretchen zu und legte die Hand auf ihren Scheitel. Sie blickte zu ihm auf. Da er aber in ihre grofsen tiefen Augen blickte und in ihnen nur Liebe und keinen Vorwurf las, beugte er sich nieder, küfste ihre Lippen und fragte: „Du siehst so bleich aus. Fühlst du dich krank, mein Lieb?"

Krank sei sie nicht, aber müd, recht müd. Er setzte sich ihr zu Füfsen.

„Vergifs nicht, Georg, 'sist heute Kegelabend. Lafs deine Freunde nicht warten!"

„Willst du mich fort haben, kleine böse Frau? Jetzt geh ich erst recht nicht."

Nach dem Abendessen fragte er nach ihren Büchern. Er habe sie lange nicht lesen sehen. Sie errötete und sagte, die Bücher seien auf den Speicher gestellt worden, da sie nämlich keine Lust mehr gehabt habe zum Lesen. Der starke Georg trug die Kiste auf seinen Armen herunter. Und dann lasen sie ein Stündchen.

Am andern Morgen öffnete Georg die Fenster im Wohnzimmer so weit er konnte und schaute nach den Tauben aus. Aber sein grofser Bart verscheuchte sie eher. Gretchen hatte mehr Glück. Die Tauben kamen wieder. Auch die kecke war dabei, die Brosamen aus Gretchens Lippen holte. Das wollte aber Georg nicht leiden, er wurde eifersüchtig.

Und die Blumen kamen wieder und die Freundinnen auch. —

Eines schönen Morgens safsen zwei Spatzen auf dem Fensterbrett, ein kreiseingesessener Veteran und ein junger, der vor drei Tagen zur Maikäfersaison über Bitburg eingetroffen war. Der Neuling fragte: „Wer sezzd dann lao drenn?"

Da antwortete der Alte: „Daad öss Frao Griedchen."

„Wadd dhuhd sei dann?"

„Sei liesd onn streckd."

„Wadd streckd sei dann?"

„A Stromp."

Da kommt ja auch Meister Georg, und Gretchen will den Strumpf verstecken. Er aber hat's bemerkt und findet ihn. Wie seltsam, der Strumpf ist nicht gröfser als Georgs Daumen, und doch thut Georg wie närrisch mit ihm. Gretchen verbirgt ihr blondes Köpfchen an seiner Brust. Sollte den beiden ein kleiner Strumpf lieber sein als ein grofser?

„Wadd mein persönlich Neigung bedreffd," meinte der junge Spatz, „so ziehen eich e gruhfsen Stromp fiehr, denn eich liewen ed, off gruhfsen Fuss zu lewen. Eich werden heid Hewerlinken* en croûte ähfsen und 1902er Traufener Dachfirst Auslese Crescenz Crescentia Wolkenbruch, Fuder Nr. 29, schlürfen." Und wie zur Erklärung seiner epikureischen Absichten fügte er hinzu:

„Eich sein aus Drier!"

„Eier raon Deidsch had meich daad gleich vermuhden laosen," versicherte der Alte mit grofsem Ernst und machte eine tiefe Verbeugung.

Carl Bittmann.

* Maikäfer.

Die Kirche in Wintersdorf.

Ein Denkmal romanischer Baukunst im Sauerthal.

(Die Pfarrkirche zu Wintersdorf, Kreis Trier.)

Nur Wenigen dürfte dies ehrwürdige Kirchlein bekannt sein, welches sich am luxemburgischen Grenzfluſs Sauer über der preuſsischen Ortschaft Wintersdorf erhebt. Und doch verdiente ebensowohl das hübsche Landschaftsbild wie die Kirche häufigere Besuche durch Freunde schöner Natur und Baukunst.

Die beigegebene Abbildung zeigt uns die alte Kirche in ihrer stimmungsvollen Front und Umgebung. Als Merkwürdigkeit sei sogleich bemerkt, daſs unter dem im Turm angeordneten Chore eine Quelle entspringt, deren Wasser sehr wohlschmeckend und von überaus erfrischender Wirkung ist. Das stark sprudelnde Wasser windet sich zwischen den Wurzeln einer vor der Kirche stehenden uralten mächtigen Linde durch, und ins Freie getreten, flieſst sie mit starkem Gefälle rauschend durch den Ort, um sich schon nach kurzem Lauf mit der Sauer zu vereinigen.

Sollte nicht dem Umstande, daſs diese Quelle unter dem Altare entsprang, der für den Christen als Quelle des geistigen Lebens gilt, eine symbolische Bedeutung beizumessen sein?

Schon einige Jahrhunderte vor Christus hatte sich an der Sauer eine für diese Zeit verhältnismäſsig hohe Kultur entwickelt. Dies beweisen die Ausgrabungen von Grabhügeln bei Wintersdorf, welche durch das Trierische Provinzialmuseum im Jahre 1898 unternommen wurden.

In etwa dreiſsig Grabhügeln fanden sich zahlreiche zerdrückte Gefäſse mit reichen Verzierungen aus der allerfrühesten und auch späteren Hallstattperiode.

Auch die Römer hatten sich den anmutigen Hügel zu Wintersdorf zu einer Niederlassung ausgesucht, denn der hochgelegene Teil des Dorfes erhebt sich auf den Ruinen einer römischen Villa, von welcher bei den im Jahre 1896 vorgenommenen Ausgrabungen aufser einer mit Marmor bekleideten Badekammer auch noch Skulpturen und zerbrochene Thongefäſse zum Vorschein gelangten. Noch vor einigen Monaten wurden von diesem römischen Bauwerke wiederum verschiedene Mauern mit Resten von sehr interessanter Bemalung freigelegt.

Erst zu merowingischer Zeit erhalten wir bestimmte Nachrichten über die Pfarrei Wintersdorf. Alten Urkunden* zufolge hat König Dagobert die Ortschaft Wintersdorf seiner Tochter, der hl. Irmina, der Stifterin des Irminenklosters zu Trier, zum Geschenk gemacht. Später sei sodann, wie die Sage geht, von den Töchtern der hl. Irmina auf den Trümmern der römischen Niederlassung ein Filialkloster nebst Kirche errichtet worden.

Die dem hl. Jacobus geweihte Kirche war eine dreischiffige Basilika, von welcher jedoch

* Bayer, Mittelrh. Urkundenbuch I, S. 9, 55, 256, 297. Wenn auch die ersten Urkunden von 646 und 816 zweifelhaft sind, so darf man doch die denselben zu Grunde liegende historische Thatsache wohl als sicher annehmen.

heute nur noch der Turm und die anschliefsenden beiden Kapellenanbauten erhalten sind. Das dem Thale zugewandte kurze Schiff, welches noch einige Architekturstücke der ersten romanischen Anlage enthielt, stammt aus der Zeit des dreifsigjährigen Krieges. Die Jahreszahl 1630 befand sich über dem Portal. Indessen mufste auch dieses Schiff im vergangenen Jahre abgetragen werden, und es kamen hierbei die Fundamente der ersten, dreischiffigen Anlage noch zum Vorschein.

Die Turmanlage mit den beiden seitlichen Kapellenanbauten ist eine interessante und kunstgeschichtlich wichtige Baugruppe. Das Charakteristische der Anlage besteht darin, dafs der Chor der Kirche sich im Turm befindet, wie wir dieses auch in Küdinghofen, sowie in Ober- und Niederdollendorf bemerken, und wie es auch in der alten romanischen Kirche der benachbarten Pfarrei Ralingen der Fall war.

Die Architektur ist im Geiste der Bauschule des Trierer Domes durchgeführt. Zu dieser gehört auch der hier im Texte abgebildete, kürzlich auf Kosten der Provinzialverwaltung restaurierte Kirchturm zu Edingen, ebenfalls an der Sauer gelegen, und zwar eine Stunde oberhalb Wintersdorf. Letzterer zeigt in beiden Turm-Etagen vollständig gleichartige, dreiteilige Schallöffnungen, während der Wintersdorfer Turm, in angenehmem Gegensatze hierzu, gröfsere Abwechslung bei Behandlung der Turmgeschosse erkennen läfst. Hier sind zwei- und dreiteilige gekuppelte Fenstergruppen zur Anwendung gelangt; auch zeigt das oberste Geschofs einen zierlichen Rundbogenfries.

Eine besondere Eigenart des Turmes ist auch die Endigung mit den beiden seitlichen Giebeln, welche indessen sehr wahrscheinlich einer späteren Zeit angehören. Vielleicht wurden dieselben als Ersatz für eine durch Brand zerstörte Bedachung gewählt, da sich in der Mauer, in Höhe des Hauptgesimses, noch verkohlte Balkenköpfe vorfinden.

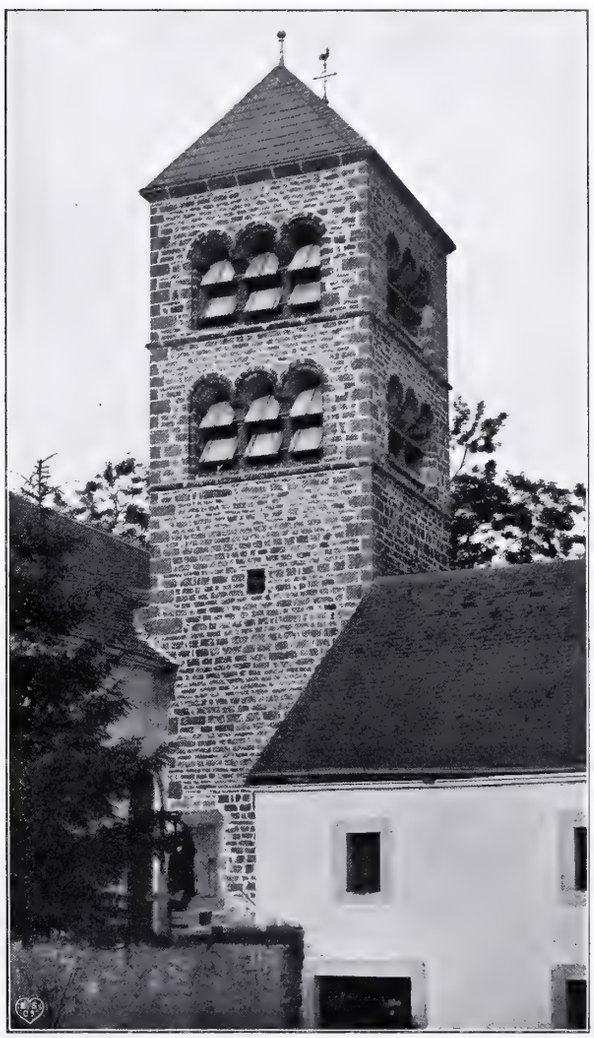
Dafs der Turm sich so viele Jahrhunderte hindurch an dieser dem Wind und Wetter sehr exponierten Stelle erhalten hat, verdanken wir der ausgezeichneten technischen Ausführung desselben. So sind die Ecken durch mächtige Quader von grauem Udelfanger und rotem Sandstein verstärkt. Bei sämtlichen Bogen ist, wie auch an der Westfront des Trierer Domes, abwechselnd grauer und roter Sandstein zur Verwendung gelangt, wodurch eine überaus reizvolle Wirkung erzielt wurde. Freilich kommt diese farbige Wirkung jetzt nicht mehr in der ursprünglichen Schärfe und Frische zur Geltung, da der Turm, besonders auf der Wetterseite, mit einer schönen, graugrünlichen Patina bedeckt ist.

Die Belebung der Aufsenflächen durch weifses und rotes Material ist bereits bei den römischen Bauten Triers wahrzunehmen, und zwar beim Kaiserpalast, den Bädern und auch beim Dom. Da bekanntermafsen in Trier das Baumaterial römischer Ruinen bis ins späte Mittelalter sehr oft zu Neubauten verwendet wurde, so ist auch die Beibehaltung der römischen Bauart bis ins 11. Jahrhundert sehr leicht erklärlich.

Von der inneren Ausstattung der Kirche ist der im südlichen Choranbau des Turmes befindliche Renaissance-Steinaltar erwähnenswert, welcher von einer durch die Pest untergegangenen Filiale der Ortschaft Zenzig stammt.

Die hier beschriebene Kirche war bis vor kurzem in solch schlechtem Zustande, dafs die polizeiliche Schliefsung mehrere Male angedroht worden war. Die Wände des als Altarraum dienenden Turmes, sowie auch die Nebenkapellen trieften vor Nässe, so dafs diese Räume schon mehr einem Keller glichen.

Bereits seit Jahren war der Neubau einer Kirche im Anschlufs an den zu restaurierenden Turm vorgesehen. Diese Arbeiten konnten im



Kirchturm zu Edingen (Eifel).

vergangenen Jahre dank dem grofsen Interesse, welches Herr Regierungspräsident Dr. zur Nedden diesem historischen Bauwerke zuwandte, begonnen werden. Auch der Provinzialverwaltung ist diese meist von unbemittelten Ackersleuten und Steinbrechern bewohnte Gemeinde Wintersdorf zu grofsem Danke verpflichtet, da von ihr für die Restaurierung und Freilegung des Turmes nicht weniger als 10 000 Mark bereitwilligst zur Verfügung gestellt wurden.

Der Neubau ist als dreischiffige Basilika mit kassettenartigen Holzdecken im Geiste des 11. Jahrhunderts ausgeführt, und zwar mit einer nach dem Thale zu gelegenen Apsis für den Chorraum.

Leider mufste bei dem Neubau, um eine Trockenhaltung zu ermöglichen, die Quelle abgeleitet werden, und es war auch die Entfernung der uralten Linde nicht zu umgehen.

Mit dieser Neuanlage hat sich der dortige Pfarrer, Herr J. Haw, ein bleibendes Denkmal im Herzen der Wintersdorfer errichtet, und auch die späteren Generationen des Ortes werden gewifs stets ihres rastlos thätigen und fürsorglichen Hirten in Dankbarkeit gedenken.

W. Schmitz, Dombaumeister.

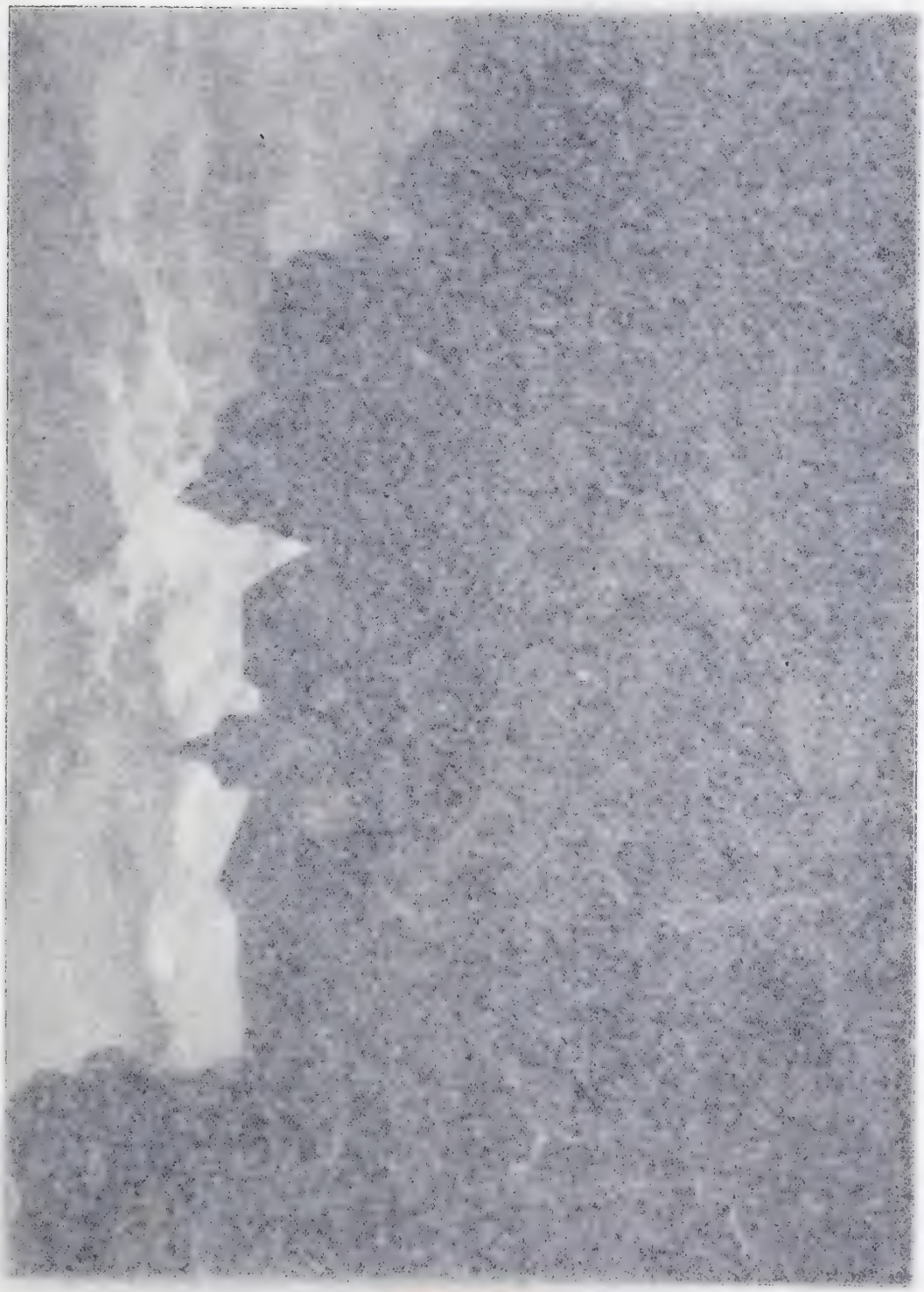
H. Zieger.
Auf der Saujagd bei Rom (i. d. Eifel).

Saujagden bei Rom.

Der gestern über die Höhen der Eifel tobende Schneesturm hat sich über Nacht zu klarem Froste gewandelt. Blendendes Weifs deckt Dächer, Gassen und auch die Miststätten des Eifeldörfchens, in welchem spät abends eine zahlreiche Jägerschar, ermüdet von der durch das Unwetter erschwerten und vereitelten Jagd, eingekehrt ist. Noch liegt alles in guter Ruhe. Auch das Fenster im Oberstocke der sauberen Wirtschaft nächst der Kyllbrücke, in dem seit Mitternacht wiederholt ein immer zufriedener nach dem Wetter ausschauender bärtiger Kopf erschien, ist nachgerade eingefroren.

Allmählich dämmert es. Aus den niedrigen Häusern steigen hier und da schwache Rauchsäulen senkrecht zum wolkenlosen Himmel, bald ruft auch das dünne Geläut des alten Kirchleins zur Frühmesse, die heute nur kurze Zeit dauert. Hüstelnd streben die durchfrorenen Kirchenbesucher in eiligem Laufe wieder ihren Behausungen zu.

Jetzt ertönen ungewohnte Klänge: das Jagdhorn weckt die Schläfer zum fröhlichen Jagen. Nun wird es lebendig in dem zur Winterszeit sonst so stillen Dörfchen. Grünröcke jeden Alters, vom alten Graubarte bis zum bartlosen Lehrlinge, erscheinen vor ihren Quartieren; ein erster zufriedener Blick streift die tadellose Neue, die eine gute Jagd verheifst. Die bald hier kreuzenden Züge der Eifelbahn bringen Zuwachs an Jagdgästen und solchen längs der Bahn wohnenden Förstern, die gestern abend noch heimkehren mufsten, um für die heutigen Kreisgänge das Nötige anzuordnen. Aufser den Oberförstern der benachbarten Reviere haben Professoren der Bonner Hochschule, weidgerechte Künstler der Düsselstadt, Offiziere verschiedensten Ranges, Beamte und sonstige Weidmänner der alten Augusta Trevirorum und der nächsten Eifelstädtchen hier sich eingefunden. Diese Jagdgäste zerfallen in zwei Klassen: eine, die „von den hochinteressanten Jagden mit lebhafter Befriedigung Kenntnis nimmt“, aber — nicht wiederkommt, während die andere, soweit Zeit und Beruf es gestatten, keine Gelegenheit versäumt, diese allerdings recht anstrengenden, in ihrer Eigenart anderwärts nur selten noch gebotenen Jagden mitzumachen und dabei Körper



EUGEN KAMPF
ULMEN IN DER EIFEL

vergangenen Jahre dank dem grofsen Interesse, welches Herr Regierungspräsident Dr. zur Nedden diesem historischen Bauwerke zuwandte, begonnen werden. Auch der Provinzialverwaltung ist diese meist von unbemittelten Ackersleuten und Steinbrechern bewohnte Gemeinde Wintersdorf zu grofsem Danke verpflichtet, da von ihr für die Restaurierung und Freilegung des Turmes nicht weniger als 10 000 Mark bereitwilligst zur Verfügung gestellt wurden.

Der Neubau ist als dreischiffige Basilika mit kassettierter [illegible] im Geiste des 11. Jahrhunderts ausgeführt, und zwar mit einer nach dem Thale zu gelegenen Apsis für den Chorraum.

Leider mufste bei dem Neubau, um eine Trockenhaltung zu ermöglichen, die Quelle abgeleitet werden, und es war auch die Entfernung der uralten Linde nicht zu umgehen.

Mit dieser Neuanlage hat sich der dortige Pfarrer, Herr J. Haw, ein bleibendes Denkmal im Herzen der Wintersdorfer errichtet, und auch die späteren Generationen des Ortes werden gewifs stets ihres rastlos thätigen und fürsorglichen Hirten in Dankbarkeit gedenken.

W. Schmitz, Dombaumeister.

H. Zieger.
Auf der Saujagd bei Rom (i. d. Eifel).

Saujagden bei Rom.

Der gestern über die Höhen der Eifel tobende Schneesturm hat sich über Nacht zu klarem Froste gewendelt. Blendendes Weifs deckt Dächer, Gassen und auch die Miststätten des Eifeldörfchens, in welchem spät abends eine zahlreiche Jägerschar ermüdet von der durch das Unwetter erschwerten und vereitelten Jagd, eingekehrt ist. Noch liegt alles in guter Ruhe. Auch das Fenster im Oberstocke der sauberen Wirtschaft [illegible] Kyllbrücke, in dem seit Mitternacht wiederholt ein immer zufriedener nach dem Wetter ausschauender bärtiger Kopf erschien, ist nachgerade eingefroren.

Allmählich dämmert es. Aus den niedrigen Häusern steigen hier und da schwache Rauchsäulen senkrecht zum wolkenlosen Himmel, bald ruft auch das dünne Geläut des alten Kirchleins zur Frühmesse, die heute nur kurze Zeit dauert. Hüstelnd streben die durchfrorenen Kirchenbesucher in eiligem Laufe wieder ihren Behausungen zu.

Jetzt ertönen ungewohnte Klänge: das Jagdhorn weckt die Schläfer zum fröhlichen Jagen. Nun wird es lebendig in dem zur Winterszeit sonst so stillen Dörfchen. Grünröcke jeden Alters, vom alten Graubarte bis zum bartlosen Lehrlinge, erscheinen vor ihren Quartieren; ein erster zufriedener Blick streift die tadellose Neue, die eine gute Jagd verheifst. Die bald hier kreuzenden Züge der Eifelbahn bringen Zuwachs an Jagdgästen und solchen längs der Bahn wohnenden Förstern, die gestern abend noch heimkehren mufsten, um für die heutigen Kreisgänge das Nötige anzuordnen. Aufser den Oberförstern der benachbarten Reviere haben Professoren der Bonner Hochschule, weidgerechte Künstler der Düsselstadt, Offiziere verschiedensten Ranges, Beamte und sonstige Weidmänner der alten Augusta Trevirorum und der nächsten Eifelstädtchen hier sich eingefunden. Diese Jagdgäste zerfallen in zwei Klassen: eine, die „von den hochinteressanten Jagden mit lebhafter Befriedigung Kenntnis nimmt", aber — nicht wiederkommt, während die andere, soweit Zeit und Beruf es gestatten, keine Gelegenheit versäumt, diese allerdings recht anstrengenden, in ihrer Eigenart anderwärts nur selten noch gebotenen Jagden mitzumachen und dabei Körper

und Geist in der herrlichen Winternatur zu erfrischen.

Bald sind sämtliche Räume der vorhandenen Wirtshäuser gefüllt, alte Freundschaften werden hier erneuert, neue geknüpft. Von allen Seiten treffen jetzt auch die Kreiser ein, die ihr mühsames Tagewerk meist schon vor Tagesanbruch beginnen mufsten und, durch den tiefen Schnee bergauf bergab sich durcharbeitend, schweifstriefend ihre Meldung überbringen. Ob sie „etwas fest haben", läfst ihre Miene den Kundigen meist schon äufserlich erkennen, wenn sie auch nicht, wie jener längst verstorbene alte Kreiser des herrlichen Kondelwaldes, durch Schütteln der Hand in der Hosentasche von weitem schon sagen: „Eich hun se am Sack".

Noch sind nur vereinzelt Sauen fest: jedenfalls ist ein grofser Teil bei dem wüsten Schneetreiben der Vornacht gar nicht gewechselt. Jetzt aber bringt der wiederholt zum Telephon gerufene Forstrat gute Kunde: „im Salmwalde stecken zwei stärkere Rotten, allerdings etwas voneinander entfernt, die nehmen wir vor". Das Jagdhorn ruft zum Sammeln; rasch leeren sich die Quartiere, nahezu 50 Schützen schliefsen sich dem voranschreitenden Jagdleiter an. Am Schlusse folgt die Meute, der Rüdemeister an der Spitze. Von den Hundeführern hebt sich der brave Holzhauermeister aus dem Salmwalde hervor, der mit seiner Saufeder sich schon so manchen Keiler „geholt" hat. Nur der kleinere Teil der „Königlichen Sauhunde", etwa stark ein Dutzend meist fragwürdiger Gesellen, vermag die Ahnenprobe zu bestehen.

Unweit des Dorfes wird kurzer Halt gemacht, die Jägerei tritt in bunter Reihe an. Jeder nicht als sicherer Schütze dem Jagdleiter schon bekannte Gast erhält zwei bewährte Nebenleute aus der grünen Farbe, die ihm auf die Flinte passen. Das gleiche geschieht ohne Unterschied des Ranges bei denjenigen Forstbeamten, die auf diesen Jagden eine Sau gefehlt oder laufen gelassen haben, bis ein guter Schufs sie wieder von diesen unwillkommenen Eideshelfern befreit. Nach Bekanntmachung der Jagdregeln* wird abgezählt, die Teilung der Schützen in zwei Hälften und der jeder dieser zugewiesene Führer bestimmt.

Nach mühseligem Marsche in nachgerade beinah fufshohem Schnee erscheint ein ärmliches Dörfchen mit etwa einem Dutzend meist armseliger Hütten: wir sind vor Rom. Zwar fehlen ihm die sieben Hügel nicht, im übrigen fällt aber der Vergleich mit der stolzen Tiberstadt nicht zu Gunsten der Namensschwester am Salmwalde aus. Einen Vorzug hat diese jedoch: die Luft ist hier bei etwa 600 m Meereshöhe ein gutes Teil besser als in der fieberschwangeren Campagna di Roma.

Ein letzter Halt; „von jetzt ab kein Laut!" Lautlos geht es steil bergan durch den schneeigen Tann, an der nächsten Wegegabelung teilt sich

* Es wird nur auf Sauen geschossen, erst aber auch sofort auf dem Stande geladen, dort bis zum Abblasen schussfertig geblieben und beim Verlassen dieses sofort entladen. Grösste Vorsicht im Schiessen. Geschlossene Rotten durch einen Schuss, nötigenfalls in den Boden, im Treiben zu sprengen.

Müller-Werlau. Dorfstrasse in Wiersheim bei Münstermaifeld (Eifel).

die Jagdgesellschaft, ein Zeichen mit dem Jagdstuhle des voranschreitenden Führers zeigt dem fälligen Schützen seinen Stand, — der lange Förster von der andern Kyllseite hat natürlich wieder seine Nummer vergessen —, bald ist der Anschlufs mit der anderen Hälfte erreicht, ein munterer Hornruf, der am entgegengesetzten Ende aufgenommen wird, dann alles still. Minute auf Minute verrinnt, dem Förster des Reviers wird unheimlich zu Mut. Sollten die Kreiser eine Fährte überlaufen haben? Hat der Teufel am Ende den vermaledeiten Besenbinder in aller Früh schon in diese Dickung . . . doch jetzt — der kurze wohlbekannte Laut des Finders, dem unmittelbar das langgezogene Horridoh des Rüdemeisters folgt. Rasch werden die Hunde gelöst, das Horridoh erschallt mächtig aus einem halben Dutzend zum Teil rostiger Kehlen, bald fällt der erste Schufs, ein zweiter, dritter, vierter folgen, jetzt knallt es überall. Dem jungen Weidmann schlägt das Herz, zumal das Geläute der Meute rasch auf ihn zukommt. Blitzschnell fällt ein Hauptschwein über den schmalen Weg, dicht gefolgt von einem halben Dutzend Hunde. Ein Doppelschufs von beiden Schützen, und die Hunde hängen bereits am Keiler, der tödlich angeschweifst nach rechts und links um sich haut, bis der rasch hinzueilende Rüdemeister durch einen nicht leicht anzubringenden Fangschufs weiteres Unheil von den Hunden abwehrt.

Nachdem durch Umfragen festgestellt ist, dafs sämtliche Sauen heraus sind, wird die rasch gebildete Strecke besichtigt, Zahl der Schüsse und Namen der Schützen festgestellt, den glücklichen ein grüner Bruch überreicht, die Namen der Fehlschützen aber dem für solche Sachen vortrefflichen Gedächtnisse des Forstrates überliefert. Aber auch ein Opfer hat die Jagd gekostet. Thränenden Auges steht der treue Meuteführer des Salmwaldes neben seinem Wacker, dem der dreijährige Keiler die Drossel durchgeschlagen. Hier kann auch das Besteck nicht helfen, welches, ein Geschenk des um die Jägerei der Eifel hochverdienten Meisters der Lanzette in Bonn, der Rüdemeister aus dem Rucksacke hervorzieht, um drei aufserdem geschlagene Hunde mit kunstfertiger Hand zu flicken. Ein Schufs mufs den Qualen des mächtigen Packers ein Ende machen.

Noch einen Blick auf die sieben Sauen der Strecke und weiter geht es zum nächsten Treiben, das „etwa ein Stündchen entfernt", wie der Jagdleiter wifsbegierigen Jagdgästen auf Befragen erwidert, nach dreistündigem Marsche zeitig genug erreicht wird, um bei anbrechender Dunkelheit die Strecke eben noch zu erkennen. Sie fällt zwar magerer aus als die erste, liefert aber doch noch fünf Sauen.

„Sau tot" und „Jagd vorbei" erschallt es jetzt aus sämtlichen Hörnern, begleitet von dem Geheule der Meute, die nun einmal dem tönenden Bleche keinen Geschmack abzugewinnen vermag.

Der Marsch im tiefen Schnee zum nahezu zwei Meilen entfernten Nachtquartier ist zwar kein Genufs, um so besser schmeckt dort aber das Nachtessen und — doch nicht schon das Bett? Fällt uns nicht ein. Jetzt beginnt nicht der schlechteste Teil des Tages; beim Glase Bier oder Wein werden die Erlebnisse der Jagd gründlich durchgesprochen, Fehlschüsse in der unglaublichsten Weise entschuldigt, alte Jagderinnerungen aufgewärmt. Dafs dabei ab und zu lateinisch gesprochen wird, ist natürliche Folge des klassischen Bodens, auf welchem ja vor bald zweitausend Jahren die Römer schon das Wildschwein gejagt haben. Endlich fallen auch den unermüdlichen Skatspielern im unteren Stübchen, die jeden noch so kurzen Aufenthalt unter Dach mit den fachverwandten Grün und Eichel ausfüllen, die Augen zu. Gute Nacht und Weidmannsheil für morgen! E. Witzel.

* * *

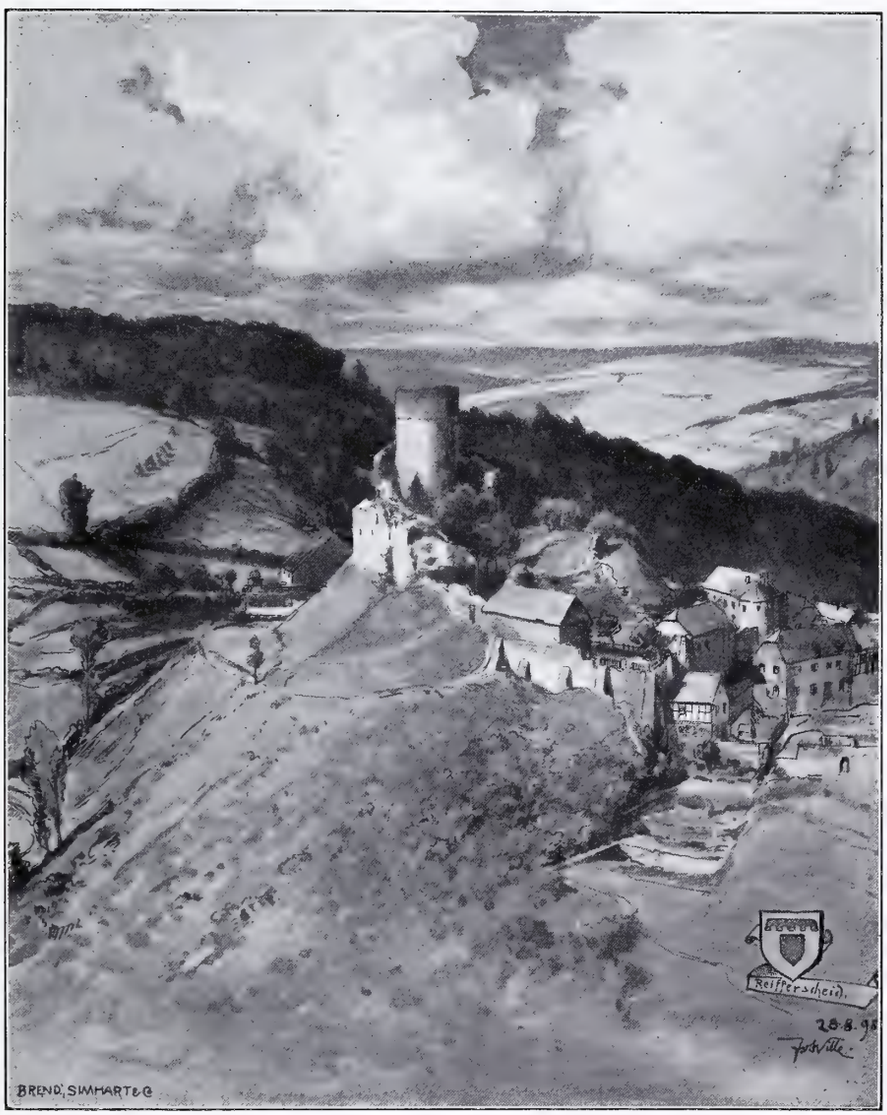
Jägern und Jagdfreunden — und wer von den verehrten Lesern unserer Zeitschrift gehörte nicht zu diesen! — werden vielleicht einige Zahlen über Schwarzwildabschuss im Trierischen Lande von Interesse sein. Während hier in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts Sauen kaum vorkamen, — in einem alten Abschätzungswerke eines der Eifelreviere wird ausdrücklich hervorgehoben, dass Sauen und Wölfe längst ausgerottet seien —, haben sich diese Schwarzkittel etwa seit Ende der 60er Jahre erheblich vermehrt.

So sind durchschnittlich jährlich erlegt in den Jahren 1875—77 934 Sauen, 1883—87 508 Sauen, 1897—99 226 Sauen. Der Löwenanteil fällt auf die Eifel. Ein Rückgang ist sonach unverkennbar, doch liegt der Tag, an welchem der letzte Keiler zur Strecke gebracht wird, noch in nebelgrauer Ferne. Ob ihn unsre Enkel feiern werden und wollen, wer weiss es?

Der Eifelverein — seine Bedeutung und sein Ziel.

Als am 23. Mai 1888 einige Eifeler, die sich auch anderwärts in der Welt umgesehen, und einige Fremde, welche die Eifel kennen und schätzen gelernt hatten, nach Bad Bertrich eine Versammlung beriefen, aus welcher der Eifelverein hervorging, geschah dies in dem Wunsche, einem früher wohlhabenden und angesehenen Kulturlande, das nach den Umwälzungen, welche die französische Revolution hervorgerufen hatte, verarmt und in seiner Abgeschlossenheit fast vergessen war, nach Kräften wieder aufzuhelfen.

Zum Vorsitzenden des Vereins wurde damals Gymnasialdirektor Dr. Dronke aus Trier gewählt. Unter seiner 10jährigen Leitung wuchs und erstarkte der Verein. Kein anderer hat mit Wort und Schrift so viel für die Eifel gewirkt wie er.



F. von Wille.
Reifferscheid.

Ad. Lins.
Bei Lissingen (Eifel).

Seiner Liebe für das Land und seiner rastlosen Thätigkeit an der Spitze des Eifelvereins hat die Eifel viel zu verdanken. Sie ehrte ihn, indem sie ihm den Namen „Eifelvater“ gab.

In der Erkenntnis, dafs 1888 es der Eifel noch überall fehlte, wollte der Verein auch überall helfen. Zur Hebung der Ertragsfähigkeit des Landes wurden Anpflanzungen von Obstbäumen gemacht, fremde Getreidesorten und Futterkräuter eingeführt und ausprobiert, in Maaren und Bächen wurden Fische und Krebse ausgesetzt, eine Baukommission sollte der Verwahrlosung zahlreicher, noch immer bedeutsamer Baureste aus römischer und mittelalterlicher Zeit entgegentreten, die bisher von der Bevölkerung als bequeme Steinbrüche ausgenutzt wurden. Alle Ortsgruppen des Vereins liefsen es sich angelegen sein, mit Beihilfe des Hauptvereins an der Erschliefsung von Wäldern und Thälern zu arbeiten, so wurden Roer-, Urft-, Lieser-, Warche- und Enzthal, der Condel- und Kermeter-Wald zugänglicher gemacht, über Lieser, Roer und kleinere Bäche entstanden Brücken, schöne Aussichtspunkte wurden in den Verkehr gezogen und mit Schutzhütten oder Türmen geziert, Wegweiser und Ruheplätze wurden angebracht und auch auf die Gastwirte eingewirkt, dafs sie durch zeitgemäfsen Fortschritt dem wachsenden Fremdenverkehr Rechnung tragen sollten.

Wenn die Anregungen des Eifelvereins mehrfach an Gleichgültigkeit und Vorliebe der Bevölkerung für das Altgewohnte scheiterten, so fielen dieselben im allgemeinen doch auf günstigen Boden. Überall begann es sich in der Eifel zu regen.

Auch von der Schreibstube aus wurde seitens des Vereins fleifsig für das Wohl der Eifel gearbeitet. Es war vor allem nötig, die falschen Vorstellungen von der Eifel richtig zu stellen. Es bedurfte hierzu eines häufigen Hinweises in Tagesblättern und Zeitschriften auf die aufserordentlich erfrischende Luft der Eifel, auf ihre herrlichen Thäler und Wälder, auf die Eigenart des hohen Venns und der vulkanischen Eifel, wie auch auf die vielen grofsartigen Baureste, die von einer fast 2000jährigen Kultur des Landes zu erzählen wissen.

Schon im Jahre 1889 konnte eine Beschreibung der Eifel, „Der Eifelführer“, veröffentlicht werden, die, nach Mitteilungen der Ortsgruppen und auf Grund eigener Beobachtungen, von Dr. Dronke verfafst war. Der ersten Auflage folgten in erweiterter und verbesserter Form bis 1899 sieben weitere Auflagen. Die 9. Auflage erschien 1901 gänzlich umgearbeitet von Professor Dr. Rauff in Bonn.

Eine ansehnliche Bibliothek, besonders Land und Leute der Eifel betreffend, wurde angesammelt und steht den Vereinsmitgliedern zur Verfügung.

Während der Eifelverein derartig thätig war, aber bald merkte, dafs seine bescheidenen Geldmittel nicht ausreichten überall zu helfen, wurden der Eifel, auf Antrag des Herrn Oberpräsidenten der Rheinprovinz, aus der Staatskasse bedeutende Unterstützungen zur Hebung der Ertragsfähigkeit des Landes überwiesen. Der Eifelverein sah sich hierdurch entlastet und konnte seine Thätigkeit mehr auf die Erschliefsung des Gebirges, die Erhaltung alter Bauwerke und die Förderung des Fremdenverkehrs konzentrieren, ohne sein Interesse für Hebung der Eifel nach jeder Richtung hin aufzugeben. Dem Herrn Oberpräsidenten glaubte der Verein für seine wirksamen Bemühungen um die Eifel nicht besser danken zu können, als indem er die Bitte an ihn richtete, „den Ehrenvorsitz im Verein zu übernehmen“. Exzellenz Nasse erfüllte diese Bitte, gewährte alljährlich eine Beihilfe und fand allezeit anerkennende Worte für die Thätigkeit des Vereins.

Im Jahre 1897 wurden dem Verein durch Allerh. Kabinettsordre vom 6. Dezember die Rechte einer juristischen Person verliehen. Der Verein ist Mitglied des Verbandes deutscher Touristen- und Gebirgsvereine, des Westdeutschen Fischereiverbandes und des Altertumsvereins für Rheinland und Westfalen.

Im Jahre 1898 starb Dr. Dronke. Seine nachgelassenen Papiere enthielten eine populärwissenschaftliche Schilderung der Eifel, die vom Stadtschulrat Dr. Cüppers 1899 im Verlage von C. Neubner in Köln herausgegeben wurde. Das Buch ist jedem zu empfehlen, der die Eifel kennen lernen will.

An Stelle des Verstorbenen trat Generalmajor z. D. von Voigt. Die Förderung des Wohles der Eifel im allgemeinen, wie besonders die weitere Erschliefsung des Gebirges und die Hebung des Fremdenverkehrs blieben nach wie vor das Ziel des Vereins. Durch Gründung eines eigenen „Eifelvereinsblattes“, das von dem zweiten Vorsitzenden Dr. Andreae redigiert wird und seit Januar 1900 jedem Mitgliede unentgeltlich zugeht, konnte das Bewufstsein der Zusammengehörigkeit gestärkt und gemeinsame Arbeit gefördert werden.

In diesem Jahre sollen ausgeführt werden: 1. der Bau einer Schutzhütte mit turmartigem Aufbau auf dem Mäuseberg bei Daun (Dronke-Denkmal); 2. Fortsetzung der Ausbesserungsarbeiten an der Niederburg bei Manderscheid mit Beihilfe von Staat und Provinz; 3. Kenntlichmachung geeigneter Touristenwege, welche das Gebirge durchqueren, durch Farbenstriche nach einheitlichem Plane.

Wahrlich, die Eifel ist wert durchwandert zu werden. v. V.

Weinsheim.

Gieb dir keine Mühe, lieber Leser, festzustellen, wo Weinsheim liegt, selbst der „Grofse Andree“ läfst im Stich! Aus dem vortrefflichen Eifelführer hörst du nur, dafs bei Weinsheim die Nims entspringt. Mehr weifs schon die Eiflia illustrata zu erzählen. Im dritten Bande Seite 368 heifst es, dafs die altberühmte Meierei Weinsheim, das „Wimesheim“ des Cäsarius, das „Winzem“ in alten Handschriften, bereits in einer Urkunde des Trierer Erzbischofs Balduin vom Jahre 1343 als begehrenswertes Lehen aufgeführt sei, zum Amte Schönecken gehört habe, und später Sitz des adeligen Geschlechtes Hasselborn gewesen sei. Darnach mufs man im damaligen Weinsheim, wenn auch kein Wein dort wuchs, nicht verdurstet sein! Auch den Reichtum an sonderbaren Versteinerungen, Aulopara serpens und Luomphalus, rühmt die Eiflia illustrata.

Trotzdem ist Weinsheim gar winzig und unscheinbar — wenn du willst, ein Nest: ganze 247 Landbewohner bergen seine Strohdächer, welche der kleine Kirchturm des hl. Willibrod seit 1706 unbeschränkt überragt. — Allenfalls könnte die Höhe des Dorfes imponieren: 561 Meter über dem Meere? „Aber wo liegt es“, fragst du ungeduldig? — Fährst du mit der Klingelbahn von Gerolstein in der Richtung auf St. Vith, so umzieht der Schienenweg kurz vor Prüm in Linkswendung ein steil abfallendes, kahles Plateau — auf ihm liegt Weinsheim — also „dick“ in der Eifel! Um dir nun zu zeigen, lieber Leser, wie ich zu der sonderbaren Wahl dieses Eifeldorfes kam, möchte ich es so machen, wie der Schienenweg vorhin, und vorerst einen grofsen Bogen um Weinsheim schlagen, ehe ich dich zu ihm hinaufführe.

Am 10. April vorigen Jahres, dem Tage der Jahrhundertfeier des ältesten wissenschaftlichen Vereins der Rheinprovinz, der „Gesellschaft für nützliche Forschungen in Trier“, wurde im Roten Hause eine neue und eigenartige Ausstellung eröffnet: eine Sammlung alter Trachten und Hausgeräte der Saar- und Moselbevölkerung. Neu war die Schaustellung zufolge der in der Bevölkerung fast gänzlich geschwundenen Erinnerung an heimatliche Sitten und Gewohnheiten, eigenartig durch bewufste Beschränkung auf schlichte, deftige Bauernware. Keine Prunkstücke mittelalterlicher Gewänder, keine kunstvoll eingelegten oder geschnitzten Möbel, kein schwerer Schmuck aus Edelmetall und echtem Gestein schmeichelte dem Auge des Beschauers, sondern man hatte sich mit Absicht beschränkt auf altehrwürdige Erinnerungsstücke der Grofs- und Urgrofseltern unserer Landbewohner, Sachen, welche heute als veraltet in Truhe und Speicher vermodern, und meist ohne Entgelt, manchmal sogar mit mitleidigem Lächeln von den Bauern hergegeben wurden.

Dank dem Entgegenkommen der Bevölkerung und machtvoller Unterstützung der staatlichen und kirchlichen Behörden kamen in vier Wintermonaten 700 Gegenstände zusammen, welche sich während der Ausstellung noch um fernere 300 vermehrten. Sie füllten in der Steipe des Roten Hauses: ein Trachtenzimmer, eine Bauernstube und eine Webkammer bis unter die Decke. 7000 Besucher und ununterbrochen einlaufende Geschenke bewiesen das Interesse der Alt-Trierer für die wunderliche Schaustellung — zauberte sie ihnen doch ein farbenreiches, behagliches Bild ihrer kurfürstlichen Zeit vor die Augen. — Die Ausstellung sprach zum Herzen des Volkes, dessen Opfersinn sie geschaffen hatte. — Zufolge dieser Erkenntnis sah sich die Schulabteilung der Regierung zu Trier veranlafst, die auf Geheifs ihres Präsidenten, Herrn Dr. zur Nedden, vom Unterzeichneten verfafste Beschreibung der alten heimischen Volksbräuche* den Gemeinden zur Anschaffung für die Schulen warm zu empfehlen. Auf Anregung befreundeter Malerkreise ist übrigens, wie bei dieser Gelegenheit erwähnt sei, auf der Düsseldorfer Ausstellung, und zwar im Oberstock des Trierer Hauses, wiederum eine Auswahl unserer Sammlung in drei Räumen zur Schau gebracht.

Jene Regierungsmafsnahme hatte den Vorteil, namentlich die Volksschullehrer erneut zur Mitarbeit anzuspornen. Und wirklich gingen bald darauf vielverheifsende Berichte über neue Erwerbungen ein, so unter anderem aus Münstermaifeld, Leiwen, Treis, Moselweis, Gondelsheim, vor allem aber aus dessen Nachbarort: — unserem Weinsheim. Weit über hundert zum Teil wertvoller Stücke gaben die opferwilligen Weinsheimer gerne her, ja, sie lehnten geradezu jedes Entgelt mit der Begründung ab, dafs sie mit Rücksicht auf den guten Zweck nur unter dieser Bedingung sich von den Andenken trennen würden! — Hier haben wir unverfälscht den deutschen, geraden, selbstbewufsten Sinn der zum Teil armen Dörfler vor Augen.

Es war gegen Ende vorigen Jahres, als der Volksschullehrer aus Weinsheim meldete, das reiche Ergebnis seines Sammeleifers sei in seiner Wohnung im Schulhause wohlgeordnet ausgestellt, er harre meines Besuches. Welcher Altertumsfreund hätte da abgelehnt? Wenige Tage später eilte ich mit einem befreundeten Trierer Architekten, wir beide wohlgerüstet mit Skizzenbuch und Kamera, über Gerolstein nach Prüm, und am anderen Morgen mit dem frühesten

* „Mitteilungen über alte Trachten und Hausrat, Wohn- und Lebensweise der Saar- und Moselbevölkerung.“ Fr. Val. Lintz. Trier 1901. 44 S. Text und 5 Tafeln.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
42
43

Zuge zurück nach Station Gondelsheim, von wo uns der Weinsheimer Pädagoge nach dreiviertelstündigem Aufstieg in sein Dorf geleitete. Die kurze Wanderung war genufsreich. Während im warmen Trier tags zuvor der schmelzende Schnee trübselig von den Dächern träufelte, und grauer Wolkenschleier, das übliche Himmelsbild vergangenen Winters, das Sonnenlicht barg, lachte uns in der Hocheifel ein frisches Winterbild im Sonnenschein entgegen. Weinsheim, in dicken Schneepelz gehüllt, bot beim Herannahen nichts Auffallendes: eintönige schneebeschwerte Strohdächer lasteten auf niedrigen Hüttenreihen, davor die üblichen Dungstätten, durch schwarze, rauchende Flecken in der Schneedecke sich verratend, zwischendurch hübsche Baumgruppen, überzuckert im Rauhfrost, hin und wieder ein Bäuerlein, neugierig die Fremden mit einem „Tag“ grüfsend — das alles ist in jedem Eifeldorf zu sehen.

Wie aber überraschten wir, als unser Führer, im Schulhause angelangt, die Thüre seiner „guten Stube“ öffnete — der Treffliche hatte ein wahres Museum daraus gemacht: auf Tischen, Stühlen, am Boden starrten uns anderthalbhundert Gegenstände entgegen in malerischem Kunterbunt. Da sahen wir an der Wand altmodische Heiligenbilder, auf Tischen Rüböllampen früherer Zeit aus Messing, Zinn, Steingut, ferner Küchenmörser, Schüsseln alter Form, Trinkbecher, „Schnaufbüchsen“ (Schnupftabakdosen), „Mustertöpfe“ (Mostertgefäfse) aus Zinn, Steingut, dann allerlei verziertes Kochgerät in Töpfen, Pfannen, Löffeln, Zinntellern — vor allem aber eine stattliche Orgel, eigenartige „Halstangen“, „Brandruten“, „Blieser“ (Feuer-Anbläser) und sonstige Ausrüstungsstücke des altdeutschen offenen Herdes. Auf einem Nebentische weiterhin hatte der rastlose Sammler eine kleine Auswahl alter Bauernhauben, tadellos erhaltener Seidenschürzen und weifsgestickter Brusttücher säuberlich ausgelegt — kurz ein Bild, für einen Altertumsjäger geradezu sinnverwirrend!

Die bemerkenswertesten Sammlungsstücke sind auf der grofsen Figurentafel dargestellt. Sie zeigt fast ausschliefslich Weinsheimer Sachen, nur der aus Gondelsheim stammende reizvolle „Feuerbock“, mit dem drolligen Kerlchen bekrönt, war zu verführerisch zum Einschmuggeln. Bei Betrachten der Figurentafel wird das alte, vielfach-zähnefletschende Eisengerät den Uneingeweihten mehr an eine Nürnberger Folterkammer, als an Hausrat harmloser Eifelbauern erinnern.

Vor allem fallen die vier sägeförmigen Eisengeräte auf. „D i e H a l“ nannte der Bauer diesen wichtigsten Hausrat seiner Hütte. Bei unseren Altvordern hing eine Hal in dieser oder ähnlicher Form stets aus dem rufsgeschwärzten Rauchfang herunter, und hielt am unteren Haken den schweren, dreibeinigen Kochkessel in der Schwebe. Zufolge Sägeform und einfachster Sperrvorrichtung dieser Hal konnte die Bäuerin das Kochgerät nach Bedürfnis heben und senken. Unser Bild zeigt unter No. 5 und 6 Halstangen für einen, unter 3 und 4 solche für je drei Töpfe. Meist ist die Kesselstange mit roh „gehauenen“, wirkungsvollen Verzierungen ausgestattet. No. 3 ist blank gescheuert, eine in freier Zeit vom Lehrer mit den Schulkindern vorgenommene lohnende Procedur. Rosetten und die herzförmigen Verzierungen sind aus Messing. Das Heben des schweren Kessels dicht am Feuer mochte für ein altes Mütterchen, dem wohl während der Feldarbeit die Küche allein überlassen blieb, schwer gewesen sein. Die Weinsheimer Dorfschmiede kamen daher, wie No. 5 zeigt, auf den Gedanken, diese Arbeit durch Anbringung einer Kurbel zu erleichtern, mittels deren Zahnradgetriebe das Küchengerät leicht zu verstellen war, ohne dafs man sich die Finger verbrannte. Die Hal No. 4 stammt inschriftlich aus dem Jahre 1769 und trägt die Monogramme A R und M B, No. 6 wurde 1748 gefertigt.

Einen weiteren wesentlichen Bestandteil des offenen Herdes bildeten die sogenannten „B r a n d r u t e n“ oder „F e u e r b ö c k e“, niedrige, eiserne Dreifüfse, welche zu beiden Seiten des Feuers die Enden der brennenden Scheite trugen. Unsere Bildertafel zeigt von No. 12 bis 18 sieben verschiedene Formen. Meist waren die Böcke sehr einfach aus zölligem Vierkanteisen vom Dorfschmied gefertigt; das zweifüfsige Vorderteil ragte stets einen bis zwei Fufs auf, oben in wechselnder Verzierung endigend. Jedes Stück ist eigenartig gebildet. Das meiste Interesse dürfte ein kleines Kunstwerk vornehmer Gufsarbeit, die mittlere Brandrute, beanspruchen. Zwischen ihren Vorderfüfsen spannt sich noch der gotische Dreipafs, während das Gufsstück oberhalb strenge Renaissance verrät, aus deren frühester Epoche der Ständer herrühren wird. Eigentümlich ist die obere stumpfe Endigung. Hier mufs etwas fehlen. Offenbar haben wir es mit dem verstümmelten Bruchstück einer reizvollen Sonderform zu thun, wie eine solche in obenerwähnter Denkschrift auf Tafel III rechts unten abgebildet ist. Zum besseren Vergleich mit unserem Weinsheimer Fund sei jener umstehend noch einmal vorgeführt. Der obere Teil unseres Bruchstücks endigte ehemals wohl auch in eine durchbrochene Schale zur Aufnahme eines Wasserkessels, wie die Muster No. 12 und 18 unserer Bildertafel sie in einfachster Schmiedearbeit zeigen. Auffallend sind bei den Feuerböcken 12 und 17 die angenieteten hakenförmig aufgebogenen Eisenlappen; sie waren zur Aufnahme einer Querstange bestimmt, auf welche die ermüdende Bäuerin den Stiel der langen Bratpfanne (8) auflegte.

No. 2 und 9 sind sogenannte „Blieser", aus ehemaligen französischen Karabinerläufen gearbeitet, da man damals im Handel eiserne Röhren nicht kannte. Am Frühmorgen blies damit die Bäuerin das eingeschlafene Holzfeuer, mit der Zinke die Asche schürend, zur Flamme an.

Interessant ist das Alter dieser für die ganze Eifel nicht nur, sondern ganz Deutschland, Frankreich und Italien* typischen Ausrüstung des alten Herdfeuers, zu welcher noch die bekannte „Takenplatte", eine Einrichtung zur Erwärmung der nachbarlichen Stube vom Küchenherde aus, gehört. Dafs man schon zu gotischer Zeit Taken kannte, beweist manche noch erhaltene Platte mit gotischer Ornamentierung. Im vorigen Jahre legte man in der Karmeliterkirche zu Boppard bemerkenswerte Fresken frei, welche Szenen aus dem Leben des h. Alexius darstellen. Auf einem der Bilder sehen wir einen offenen Herd; aus dem Rauchfang hängt an der Hal ein brodelnder Kessel über dem Feuer. Diese Fresken stammen inschriftlich aus dem Jahre 1407. Nach den bisher gemachten Beobachtungen aber darf mit Bestimmtheit angenommen werden, dafs die eiserne Herdausrüstung schon lange vor dieser Zeit in Brauch war. Jedenfalls hat man es mit einer uralten Einrichtung zu thun, welche kulturhistorisches und archäologisches Interesse für sich beansprucht. Es wurde daher bei der schon erwähnten Herrichtung dreier Bauernstuben für die Düsseldorfer Ausstellung auf eine möglichst getreue Vorführung des alten deutschen Küchenherdes mit offenem Feuer besonderer Wert gelegt.

Um nun zur Erklärung unserer Bildertafel zurückzukehren, sei noch auf die angeblich hundertjährigen, jedenfalls sehr alten Handlaternen (10 u. 11) aus durchstochenem Eisenblech ohne Glasschutz, den in der ganzen Eifel typischen „Tuppert" (29) mit hölzernem Stöfser zum Stampfen gebrannter Gerste oder Kaffee, ferner auf die vom Bauern selbst gefertigten Trinkbecher aus Rinderhorn (26) und Holz (27), die beiden altmodischen Schnellwagen mit verschiebbaren Gewichten (20 u. 21), deren gröfsere inschriftlich dem Jahre 1725 angehört, weiterhin die Rüböllampen aus blankem Messing und Steingut (23, 24 u. 25), die messingenen Wasserkessel (36 u. 40 bis 42), und endlich die grofsen Rühr- und Schöpflöffel aus Messing mit eisernen, reich verzierten Eisenstielen (30 u. 31) — man betrachte nur die Abbildungen mit der Lupe — kurz verwiesen.

Gewifs regt sich beim Beschauen dieser Bildertafel bei manchem Leser der Wunsch, eine solche Kücheneinrichtung in vollem Betriebe zu sehen — dieser Wunsch ist erfüllbar! Man braucht nur fern der belebten Touristenstrafse abgelegene Dörfer der Eifel mit bemoosten Strohdächern, aus denen nur ein einziger grofser Kaminstumpf aufragt, aufzusuchen — Orte, welche womöglich nicht an einer Provinzialstrafse, sondern an lehmigen Feldwegen liegen, und findet hin und wieder heute noch den offenen Herd im Betriebe. In unserem Weinsheim sowohl, als in den benachbarten Dörfern, namentlich in Gondelsheim, giebt es einzelne Bauern, welche die altehrwürdige Halvorrichtung noch heute benutzen. In letzterem Orte hängt sogar noch heute die Stubenlampe bei einer wohlbegüterten Bauersfamilie unentwegt an der viel selteneren von den Vorfahren selbst gefertigten Stubenhal, einer in Holz oder Eisen zierlich gearbeiteten verkleinerten Küchenhal, wie eine solche auf unserer Tafel in Figur 1 zu sehen ist.

Bei der Gelegenheit einige Worte über die Tracht einer ehemaligen Eifelbraut, namentlich über die sagenhafte „Brautkrone", die in der Eifel thatsächlich getragen wurde. Das Krönchen einer Eifelbraut besteht aus einem runden kronenartigen Drahtgeflecht von etwa 6 bis 8 Centimeter Durchmesser und gleicher Höhe,

* In Norditalien (Venetien) findet man heute noch in abgelegenen Landesstrichen die Hal am offenen Feuer zur Bereitung des italienischen Nationalgerichtes „Polenta". Georges Durant hat in der Zeitschrift der soçiété archäologique de la Picardi in den 90er Jahren einen hochinteressanten Aufsatz, das Ergebnis eingehendster Studien über mittelalterlichen Hausrat, veröffentlicht, auf den hier verwiesen sei.

HUGO MÜHLIG
STUDIE AUS MÜLLENBORN BEI GEROLSTEIN.

No. 2 und 9 sind sogenannte „Blieser", aus ehemaligen französischen Karabinerläufen gearbeitet, die man damals im Handel eiserne Röhren nicht kannte. Am Frühmorgen blies damit die Bäuerin das eingeschlafene Holzfeuer, mit der Zinke die Asche schürend, zur Flamme an.

Interessant ist das Alter dieser für die ganze Eifel nicht nur, sondern ganz Deutschland, Frankreich und Italien* typischen Ausrüstung des alten Herdfeuers, zu welcher noch die bekannte „Takenplatte", eine Einrichtung zur Erwärmung der nachbarlichen Stube vom Küchenherde aus, gehört. Dafs man schon zu gotischer Zeit Taken kannte, beweist manche noch erhaltene Platte mit gotischer Ornamentierung. Im vorigen Jahre legte man in der Karmeliterkirche zu Boppard [illegible] Fresken bloß, welche Szenen aus dem Leben des h. Alexius darstellen. Auf einem der Bilder sehen wir einen offenen Herd: aus dem [illegible] hängt an der Hal ein brodelnder Kessel über dem Feuer. Diese Fresken stammen inschriftlich aus dem Jahre 1107. Nach den bisher gemachten Beobachtungen aber darf mit Bestimmtheit angenommen werden, dafs die eiserne Herdausrüstung schon lange vor dieser Zeit in Brauch war. Jedenfalls hat man es mit einer uralten Einrichtung zu thun, welche kulturhistorisches und archaologisches Interesse für sich beansprucht. Es wurde daher bei der schon erwähnten Herrichtung dreier Bauernstuben für die Düsseldorfer [illegible] auf eine möglichst getreue Vorführung des alten deutschen Küchenherdes mit offenem Feuer besonderer Wert gelegt.

Um nun zur Erklärung unserer Bildertafel zurückzukehren, sei noch auf die angeblich hundertjährigen, jedenfalls sehr alten Handlaternen (10 u. 11) aus durchstochenem Eisenblech ohne Glasschutz, den in der ganzen Eifel typischen „Tuppert" (29) mit hölzernem Stöfser zum Stampfen gebrannter Gerste oder Kaffee, ferner auf die vom Bauern selbst gefertigten Trinkbecher aus Rinderhorn (26) und Holz (27), die beiden altmodischen Schnellwagen mit verschiebbaren Gewichten (20 u. 21), deren gröfsere inschriftlich dem Jahre 1725 angehört, weiterhin die Rüböllampen aus blankem Messing und Steingut (23, 24 u. [illegible]), den [illegible] Wasserkessel (36 u. 40 bis 42) und endlich die grofsen Rühr- und Schöpflöffel aus Messing mit eisernen, reich verzierten Eisenstielen (30 u. 31) — man betrachte nur die Abbildungen mit der Lupe — kurz verwiesen.

Gewifs regt sich beim Beschauen dieser Bildertafel bei manchem Leser der Wunsch, eine solche Kücheneinrichtung in vollem Betriebe zu sehen — dieser Wunsch ist erfüllbar! Man braucht nur fern der belebten Touristenstrafse abgelegene Dörfer der Eifel mit bemoosten Strohdächern, aus denen nur ein einziger grofser Kaminstumpf aufragt, aufzusuchen — Orte, welche womöglich nicht an einer Provinzialstrafse, sondern an lehmigen Feldwegen liegen, und findet hin und wieder heute noch den offenen Herd im Betriebe. In unserem Weinsheim sowohl, als in den benachbarten Dörfern, namentlich in Gondelsheim, giebt es einzelne Bauern, welche die [illegible] Halvorrichtung noch heute benutzen. In letzterem Orte hängt sogar noch heute die Stubenlampe bei einer wohlbegüterten Bauersfamilie unentwegt an der viel selteneren von den Vorfahren selbst gefertigten Stubenhal, einer in Holz oder Eisen zierlich gearbeiteten verkleinerten Küchenhal, wie eine solche auf unserer Tafel in Figur 1 zu sehen ist.

Bei der Gelegenheit einige Worte über die Tracht einer ehemaligen Eifelbraut, namentlich über die sagenhafte „Brautkrone", die in der Eifel thatsächlich getragen wurde. Das Krönchen einer Eifelbraut besteht aus einem runden kronenartigen Drahtgeflecht von etwa 6 bis 8 Centimeter Durchmesser und gleicher Höhe.

* In Norditalien (Venetien) findet man heute noch in [illegible] Landstrichen die Hal, den offenen Herd zur Bereitung des italienischen Nationalgerichtes „Polenta". Interessant [illegible] ist es, dafs Zeichnung der [illegible] Hal in den 90er Jahren einen hochinteressanten Aufsatz, das Ergebnis eingehendster Studien über mittel- [illegible] Hausrat, veröffentlicht, auf [illegible]

HUGO MUHEIM GOUH
STUDIE AUS MÜLLENBORN BEI GEROLSTEIN

Hugo Mühlig

welches mit allerlei buntem Flitterzeug: Glasperlen verschiedener Farbe und Gröfse, roten Hagebutten aus Glas und sonstigem glitzernden Tand geschmückt wurde; dabei ragten einzelne Drähte über das Krönchen hinaus und trugen goldig schimmernde Metallblättchen, die beim Gehen der Braut lustig schaukelten. Die Krönchen wurden am Hochzeitstage auf der Mitte der Brautkappe festgenäht und ohne Schleier getragen. An Stelle des letzteren trat die Schleierhaube, welche die goldgestickte buntbändrige Boak-Haube der Eiflerin geheimnisvoll einhüllte. Dieser den Bauernmädchen überaus reizend zu Gesicht gestandene Kopfschmuck vererbte sich von Geschlecht zu Geschlecht, und wurde an ärmere Leute des Dorfes gern verliehen. Um das Jahr 1840, wie genau hat festgestellt werden können, traten an Stelle dieser Krönchen Schleier und Kranz aus künstlichen Blumen, welchen die damaligen Bauern spöttelnd „gebackenen Kranz" nannten. Nachstehend eine Abbildung solcher Krönchen in dreifacher Form und Gröfse.

Die Braut trug im übrigen einen kurzen Tuchrock und ebensolche Jacke von meist schwarzer Farbe. Um die Schultern legte sie ein mühsam selbstgesticktes weifses Brusttuch aus feinstem Leinenbatist. Die Enden dieses zum Dreieck zusammengeschlagenen sogenannten „Schnaubdich" (vielleicht von „Schnauben" der Rosse) kreuzte sie über der Brust, unten von feiner seidener Schürze gehalten. Von diesem Kunstwerk mühsamster Handarbeit trennte sich die Eiflerin nicht mehr, bis ihr die Hälfte desselben „in die Lade" mitgegeben wurde. Die Strümpfe der Braut waren aus schwarzer oder dunkelblauer Wolle, die niedrigen Schuhe anfänglich mit Schnallen, später mit Schleifen aus Sammt oder Seide verziert. Auf der Brust glänzte das kleine goldene Kreuz an zierlicher Kette, in der Hand hielt die Braut beim Kirchengange das Gebetbuch und ein feines weifses Taschentuch, so sah man sie in Begleitung des im blauen Frack, Kniehosen und blitzenden Schnallschuhen prangenden Bräutigams mit züchtig niedergeschlagenen Augen zum Altare gehen. War die Braut Tochter eines „dicken" Bauern, so wurde ihr der bei alten Leuten noch heute wohlbekannte „Brautshawl" nachgetragen, ein damals auf dem Weltmarkt der Leipziger Messe erhandeltes, echt-orientalisches, bis zu 3 Meter langes „Umschlagstuch" mit cremeweifsem Grund und einem breiten Rande bunter Ranken.

Ein so abseits gelegener Ort wie Weinsheim giebt dem Wanderer, was er in den bekannten Touristenorten nicht mehr findet: in Lebensweise und mancherlei Volksbräuchen ein Bild des echten Eiflers.

Was zunächst die Ernährung anbelangt, so mag dieselbe in den Landstrichen der Heide und des Ginsters wohl mitunter recht kümmerlich sein, im Weinsheimer Bereich ist sie aber thatsächlich nicht so ärmlich, wie man mitunter in Eifelbüchern liest. Der hiesige Bauer liebt kräftige Nahrung, die freilich dem städtischen Gaumen auf die Dauer nicht munden mag. In den meisten Dörfern alten Schlages ist von einem Metzger nichts zu sehen, das besorgt der Eifler selbst. Sieh mal in seinen Rauchfang und zähle die geräucherten Leckerbissen, und du findest die Fleischfrage genügend gelöst. Das Brot ist, wenn auch rauh, doch sehr schmackhaft; es wird aus Korn und Spelz, einer wenig bekannten Getreideart ähnlich dem Weizen, gebacken. Butter spart man nicht in Weinsheim und Gondelsheim, man bestreicht sogar den Kuchen dick damit. Zur Kirmefs und anderen Festen giebt's selbstgebackenen „Weck" (Kuchen) und „Floaden" (Torte); dann wird oft eine Unmenge Gäste aus der Umgegend geladen und bewirtet. Aufserdem zieht niemand von der Kirmefs heim, ohne für seine Angehörigen in einem grofsen, eigens dafür mitgebrachten Tuche von dem Gebackenen einzuheimsen.

Der, wenn auch einfachen, doch kräftigen Ernährung, und der naturgemäfsen Beschäftigung in frischer Gebirgsluft entsprechen Charakter und Lebensweise dieses gesunden Menschenschlages. Mit einer bewunderungswürdigen Zähigkeit hält er am Alten fest, selbst auf die Gefahr,

sich dadurch bei Fremden lächerlich zu machen. So kommt es, dafs in der Eifel noch manche alten Bräuche, Geräte und Kleidungsstücke in Übung sind, die anderswo längst der Vergessenheit anheimfielen. Gründe der Sparsamkeit sind es durchaus nicht allein, die den Eifler veranlassen, am Hergebrachten festzuhalten. Giebt es doch wohlhabende Leute genug, die beim Strohdach bleiben, einzig und allein, weil sie es eben für besser halten, als jedes andere, da es im Sommer den Speicher und das ganze Haus kühl hält, im Winter aber erwärmt. Ja, es kommt sogar nicht selten vor, dafs man für Stall, Scheune und andere Wirtschaftsgebäude das Schieferdach „für gut genug" hält und anwendet, aber fürs Wohnhaus beim Strohdach bleibt. Mit dem zähen Festhalten am Alten ist naturgemäfs Mifstrauen gegen alles Fremde und Neue verbunden, daher der lange Kampf um die Einführung von Kunstdünger, gemeinsamer Drainagen feuchter Wiesen, landwirtschaftlicher Maschinen — sind dies doch alles Dinge, „ohne welche unsere Alten fertig wurden: ergo können wir es auch."

Eine der weitverbreitetsten Sitten ist das heute noch im Weinsheimer Bereich übliche Kaffstreuen, sowie das damit verbundene Aufrichten von Strohmännern und Strohfrauen. Die Verlobungsfeier und die nach dem Brautexamen — gewöhnlich an einem Samstage — folgende kleine Feier führt den sonderbaren Namen „Winkäw", vielleicht von dem kühlen Beruhigungswein nach vollzogener Streuung des „Kaffs" herrührend? Verlobt sich ein Bursche, von dem mit Recht oder Unrecht erzählt wird, dafs er auch an anderen Mädchen gefreit habe, so wird den „Sitzengebliebenen" Kaff (d. i. Spreu) gestreut. Dies geschieht gewöhnlich heimlich in der Nacht, und zwar vor demjenigen Sonn- oder Feiertag, an welchem das Brautpaar zum erstenmal in der Kirche „aufgerufen" wird. Das Streuen besorgen in diesem Falle die Mädchen des Ortes, und zwar geschieht das vom Hause des Bräutigams bis zum Hause der Verschmähten, selbst wenn dabei bis zu einem benachbarten Dorfe gestreut werden mufs. Umgekehrt streuen auch die Burschen des Ortes einem Kameraden „Kaff", dem sein Mädchen von einem Anderen „weggeschnappt" wurde. In diesem Falle wird gestreut von dessen Hause bis zum Hause der Braut. Beim Anblick des Geschehenen giebt es dann am andern Morgen „lange Gesichter", um so mehr, da der Tag stets ein Sonn- oder Feiertag ist, und daher sämtliche Kirchenbesucher das Geschehene wahrnehmen.

Denselben Zweck verfolgen die Strohmänner und Strohweiber. Diese Puppen werden auf dem Giebel des betroffenen Hauses ganz heimlich und oft mit Lebensgefahr so angebracht, dafs sie weithin sichtbar sind. Selbstredend ist der Verspottete an jenem Morgen unsichtbar. Dafs jeder sich dagegen wehrt und den Anstiftern der Strohpuppen auflauert, ist natürlich, meistens aber hilft alles nichts. Mit welcher List dabei vorgegangen wird, davon erzählte man mir folgendes Stückchen neuesten Datums.

Ein eifriger Kaffstreuer trennte sich, um seinen Zweck zu erreichen, eines Tages die Naht seines Rockes auf, und füllte den ganzen Raum zwischen Stoff und Futter mit Kaff aus. Dann trat er in der Dämmerung ganz harmlos an diejenigen, welche ihn am Kaffstreuen zu verhindern gedachten, heran, unterhielt sich mit ihnen über gleichgültige Dinge und streute, sie zum Spaziergange wie von ungefähr animierend, so allmählich unter dem Schutze der Dunkelheit den ganzen Weg mit dem verräterischen Spreu.

Ein besonderes Interesse verdient weiterhin ein Volksbrauch, bei dem das Feuer — eine im Deutschen tiefwurzelnde Vorliebe — eine Hauptrolle spielt. An Stelle des den Niederrhein beherrschenden St. Martinsfeuers (Mars), welches am 11. November gefeiert wird, ist in der Eifel, und zwar in Prüm, das St. Michelsfeuer Brauch, dagegen in den Orten: Willwerath, Sellerich, Lichterborn, Hontheim, Hersheid aber das romantischere „Burgenbrennen" üblich. Dieses Volksspiel sei kurz geschildert.

Am ersten Fastensonntag gehen junge Burschen des Orts von Haus zu Haus und singen:

„Strih, Strih (Stroh) zur neuen Burg,
Die al (alte) as verbrannt,
Un die neu kömmt in's Land.
Jedd (gebt) ous e Büschelche Strih,
Wie en Perdsleiwchen (Pferdsleib),
Dann jedd euer Koor (Korn)
Im anern Joahr zuerscht auf;
Sos jeddet lauter Vogelskäp." —

Ist auf diese Weise das nötige Stroh erbettelt, so werden damit zwei Stangen, die in Form eines Kreuzes zusammengebunden sind, umwickelt. Auf dem Kreuze wird eine Katze von Stroh befestigt, und das Kreuz, „Burg" geheifsen, auf dem höchsten Berge in der Nähe des Ortes aufgestellt. Jetzt umwickelt jeder Bursche eine Lohstange mit Stroh, steckt dieses in Brand und läuft mit der brennenden Fackel um die Burg. Unterdessen gehen die Mädchen durchs Dorf und sammeln Milch, Eier, Butter, Speck und Mehl, um daraus im Hause des jüngsten Ehepaares Pfannkuchen zu backen. Darauf ziehen die Mädchen auch hinauf zur Burg, und nunmehr wird diese in Brand gesetzt. Während des Brennens tanzt, singt und springt man herum, bis das Feuer erlischt. Dann geht die lustige Schar zum gemeinschaftlichen Kuchenessen. Von da endlich zieht man unter Sang und Klang nach Haus, und das Burgenbrennen ist aus. — Erinnert das nicht an alte Germanenfeste und wäre nicht der Gegenstand würdig, durch einen modernen Rembrand verewigt zu werden? An einigen Orten der Prümer Gegend weicht übrigens

diese Feier insofern von der beschriebenen ab, als man statt des Kreuzes ein Wagenrad nimmt, welches das jüngste Ehepaar des Ortes stellen mufs. Dasselbe wird mit Stroh umwickelt, angezündet und den nächsten Berg heruntergerollt.

Noch sei ein eigentümlicher Brauch erwähnt, der in Gondelsheim zu Hause war und vielleicht eine Überleitung auf die heutige Christbaumfeier darstellt: „Der Christbrand". Vor Weihnachten liefs der Hausvater im Walde einen schweren Baum hauen* und mit Ochsen nach seinem Hause schleppen. Derselbe wurde entästet und, wenn irgend möglich, ganz in die Küche ans Feuer gebracht und an einer Seite in Brand gesetzt. Dieser Stamm brannte monatelang in einem fort, und so fand die Bäuerin des Morgens stets Feuer in der Küche vor, was ihr zu jenen Zeiten, in denen es noch keine Zündhölzer gab, manchen nach damaliger Ansicht beschämenden Gang zur Nachbarin ersparte.

Wie zahlreich diese Sitten sind, zeigt nachstehende Zusammenstellung allein derjenigen Volksbräuche der Prümer Gegend, welche aufser den bereits genannten bis auf den heutigen Tag sich erhalten haben: das „Streppen" oder „Käpplüften" (Hutlüften), das „Schuhputzen", das „Einsegnen der Brautleute bei Hochzeiten", ferner Bräuche beim Bau eines Hauses, wo jeder aus dem Dorfe einen Tag unentgeltlich Arbeit leistet, und endlich das „Singen am fetten Donnerstag" (letzter Donnerstag vor Fastnacht). In früherer Zeit stellte man auch den bekannten Maibaum auf; dazu kamen dann noch besondere Festlichkeiten am Ostermontag (Eierkippen), Pfingstmontag, Dreikönigentag (König und Königin), — man sieht, an Anregung fehlt's auf dem Lande auch nicht, die Feste sind alle sehr eigenartig und sinnvoll, und amüsiren sich die jungen Bauern sicher ebensogut dabei, als der verwöhnteste Salonheld bei grofsstädtischen Lustbarkeiten.

Und nun zum Schlufs noch ein Erlebnis aus der Weinsheimer Schule, welches für mich eine Lebenserinnerung geworden ist.

Ich sah im Schulflur ein frisch gearbeitetes Holzkreuz liegen. Auf meine Frage, das sei wohl eine Vorbereitung für seinen Weihnachtsbaum, erwiderte der brave Lehrer, er sei für die Schulkinder bestimmt. In Weinsheim sei noch niemals seit Menschengedenken ein Christbaum angezündet worden — noch mehr, die Bauern des Dorfes hätten überhaupt noch nie einen Christbaum gesehen. Wenige Tage später fand denn wirklich zu Weinsheim die erste Christbaumfeier im Schulzimmer statt. Das ganze Dorf war zusammengeströmt und staunte den schönen Lichterbaum an.

Die Trierer Ausstellung „Die Eifel in der Kunst" wird im Roten Hause ein überraschendes Bild von der landschaftlichen Schönheit unseres heimatlichen Gebirgslandes vor Augen führen, aber nur ein einziger Bildhauer will sich, soweit mir heute die Künstlerliste bekannt giebt, mit zwei Büsten typischer Eifelfiguren an die Öffentlichkeit wagen, und möge der Künstler dann auch hin und wieder die so schöne, den Bauern trefflich zu Gesicht stehende, deftige Eifeltracht einmal aus der staubigen Truhe ans Licht ziehen — wenn's nicht langt, so lade ich ihn freundlichst ein, unsere hoffentlich im kommenden Herbst neueröffnete Trachten- und Hausratsammlung im obersten Stock des Roten Hauses einzusehen — also auf Wiedersehen im alten Trier! —

Franz von Pelser-Berensberg.

* Dieser Baum mass bis zu 50 cm Dicke.

Abtei Himmerode.

Von Dompropst Dr. Scheuffgen.

Wenn der Eifelwanderer seine Schritte einige Stunden westlich von der Kreisstadt Wittlich nach dem grofsen Walde hinlenkt, dorthin, wo ein Thal sich auf eine weite Ebene öffnet und einen ziemlich umfassenden Ausblick gewährt, ist er überrascht, wenn er plötzlich die Ruinen eines gewaltigen, sowohl durch seine Überreste als seinen Bereich den Geist fesselnden, Baues erblickt. Im Winter strecken diese Steintrümmer wie hilflos ihre Massen zum grauen Himmel empor und scheinen traurig, doch in ihr Schicksal ergeben, weitere Vernichtung abzuwarten; die blattlosen Bäume und das mit Reif und Schnee bedeckte Gestrüpp tragen noch zu dem an sich ernsten Eindrucke bei, den das Ganze auf den Beschauer macht. Im Frühlinge dagegen weifs man nicht, ob die Steintrümmer sich nicht gleichsam wohl fühlen in der Umgebung und der Umrankung der grünen, blühenden, duftenden Baumblüten, der Pflanzen und Sträucher, die sich überall an das Gemäuer herandrängen, jeden Spalt auszufüllen, in jedes Fenster hineinzuschauen, jeden First zu krönen sich bestreben. Der mächtige dunkle Wald, die befiederten Sänger, die Ruhe und Einsamkeit der Natur, das Plätschern des Baches, das Geklapper der Mühle — alles zusammen drückt dem Besucher ein Empfinden auf, das immer wieder bei der Erinnerung an die Ruinen auflebt, immer wieder Sehnsucht nach dem Besuche von Himmerode erregt. Denn diese gewaltigen Ruinen sind die Reste des früheren Cistercienser-Klosters Himmerode.

Im Jahre 1138 zogen in dieses Thal neun Ordensmänner aus dem berühmten Kloster Clairveaux in der Champagne ein. Dieses war das dritte Kloster, das von Cisteaux* (bei Dijon) aus gegründet wurde. Ursprünglich hiefs die Einöde, in welcher das Kloster angelegt war, Wermutsthal und verdiente diesen Namen, da der karge Boden so wenig hervorbrachte, dafs die Brüder aus Baumblättern Suppe kochten und aus Gerste und Hirse sich Brot backen mufsten. Der Fleifs der Mönche und die Begünstigung der Grafen von Champagne hatten das Ergebnis, dafs die Einöde bald den Namen „Clara vallis“: „Clairveaux“ (Lichtthal) erhielt. Der Orden von Cisteaux stellte die alte nicht mehr streng befolgte Regel der Benediktiner wieder her und wurde von dem hl. Robert Ende des XI. Jahrhunderts gegründet; er erhielt aber einen bedeutenden Aufschwung durch den hl. Bernhard, den Abt von Clairveaux. Die neuen Mönche mit ihrem weifsen Gewande und schwarzen Skapulier fanden eine aufserordentliche Verbreitung, zunächst wegen des musterhaften Lebens, das die Brüder führten, dann aber auch wegen der grofsen Dienste, die sie durch ihre unausgesetzten Kulturarbeiten leisteten.

Nicht blofs förderten sie den Ackerbau in unwirtlichen Gegenden, — ihre Meiereien waren die Ackerbauschulen der damaligen Zeit —, sondern sie legten auf ihren Pachthöfen überall Schulen an und richteten Kollegien für philosophische und theologische Studien ein. In der Tonkunst leisteten sie Tüchtiges, und in der Baukunst verdankt gerade die Gotik ihnen Aufmunterung und Förderung.

In Deutschland hiefsen sie die „grawen Müniche“, von dem grauen Ordenskleide, welches sie aufserhalb des Klosters gebrauchten.

Damals regierte in Trier Bischof Albero. Er war von Metz durch den Papst auf den Trierer Erzstuhl berufen worden, sehr gegen seinen Willen, weil die damaligen kirchlichen Zustände nicht danach angethan waren, einem Geistlichen Lust zu einem Bischofsstuhle einzuflöfsen.

Er hatte den hl. Bernhard während seiner Studien in Paris kennen gelernt, und es scheint, dafs die Beziehungen zwischen ihnen ziemlich innige und vertraute gewesen sind. Diesen bat er nun, ein Kloster seines Ordens in der Trierer Erzdiözese zu gründen. Auf seine Bitte sandte der Heilige, wie schon erwähnt, neun Brüder aus Clairveaux, deren Namen uns erhalten sind: Randulph war Abt, Elias Prior, die Brüder hiefsen Pontius, Johannes, Oliverus, Walter, Durstinus, Salomon und David. Wahrscheinlich waren alle Romanen, wie auch wohl Albero; von David wird ausdrücklich gesagt, dafs er Florentiner war. Er wird wohl oft im Winter in Himmerode an seine sonnige Blumenstadt am Arno gedacht haben. Ehe die Mönche aber festen Fufs in Himmerode fafsten, galt es noch eine Wanderung zu machen. Zuerst zogen sie in eine Wohnung in Trier, die mit einer Kapelle des hl. Sulpicius, der späteren Bernhardskapelle, verbunden war. Sie lag neben dem heutigen Kesselstattschen Hofe und blieb Eigentum der Mönche bis zu der Säkularisation. Die Stadt pafste den Brüdern nicht, und darum folgten sie froh dem Rufe des gewöhnlich in Pfalzel wohnenden Erzbischofs, der ihnen eine Niederlassung im Kyllthale zwischen Cordel und Ehrang anwies. Trotzdem auch hier ein Bethaus mit Wohnung errichtet war, wollten sie doch nicht bleiben, und zwar aus verschiedenen Gründen. Das Thal war zu beschränkt, um bedeutende

* Seinen Namen hatte es wahrscheinlich von den zahlreichen Cisternen der Gegend.

Stellen urbar zu machen: die bebaute Fläche hätte für den Unterhalt so vieler Brüder nicht genügt. Die Verbindung mit der Stadt war allerdings lose, aber ihnen immer noch zu lebhaft für ihren Klosterberuf. So verliefsen sie Winterbach — so hiefs ihre Niederlassung — und begaben sich auf die Suche. Wie gewöhnlich, fanden sie ein reizendes Thal, getreu dem Grundsatze der Cistercienser, dafs sie ihre Klöster immer in Thälern anlegen. „Valles Bernardus, montes Benedictus amabat", „Bernard liebte die Thäler, die Berge sich Benedikt wählte".

In den undurchdringlichen Wäldern, die damals das Luxemburger Gebiet von dem Trierschen trennten, und die sich von dem Kyll bis Manderscheid ausdehnten und Kyllwald, auch Hohenscheid (Hochscheid) genannt wurden, in der Nähe des Salmbaches zeigte sich ihnen das reizende Thal, in dem heute die Ruinen von Himmerode liegen. Wir können uns nur annähernd eine Vorstellung davon machen, wie damals die Stätte aussah. Wenn es heifst, dafs Cisteaux „wild, öde und abgelegen" gewesen, so mag das auch auf die Thalschlucht des Salmbaches gepafst haben, „auf beiden Seiten des Thales hohe und dichte Waldungen, in dem Thale selbst undurchdringliches Hecken- und Dornengestrüpp, eine sichere Zufluchtsstätte für das von den Jägern aufgeschreckte und verfolgte Wild, überhaupt eine Gegend, wo noch keine Spur menschlicher Kultur zu sehen war".*

Bevor sie den Bau im Thale begannen, schufen sie sich einen vorläufigen Aufenthaltsort. Da, wo der jetzige Altenhof liegt, eine Stelle, an der früher ein armer Bauer, mit Namen Hemo, sich eine kleine Ackerfläche ausgerodet, errichteten sie eine Blockhütte. Nach dem früheren Inhaber hiefs die Stelle „Hemo'srode" oder „Hemerode" und diesen Namen erhielt das ganze Kloster. Den Namen „claustrum beatae Mariae virginis", „Kloster unserer lieben Frau", trug die Niederlassung während des ganzen Mittelalters, auch im Volksmunde; er stammte von dem hl. Bernard und wurde zur amtlichen Bezeichnung. Zahlreich sind die Legenden, die mit der Stiftung des Klosters verknüpft sind.

Für die Abtei sorgte Erzbischof Albero wie ein Vater. Damit die Brüder die ihnen obliegenden Almosen verteilen könnten, bedachte er sie mit Schenkungen. Zunächst liefs er ihnen das oben erwähnte Winterbach im Kyllthale und den um Himmerode liegenden Teil des Kyllwaldes, dann schenkte er ihnen die Weinberge bei Wittlich „an der Stelle, die vallés genannt wird", — der Name lebt heute noch in dem reizend gelegenen Hofgute Fails fort —, Weinberge zu Cobern und Leudesdorf.

Das Vermögen Himmerodes wuchs bald gewaltig, und zwar aus den verschiedensten Ursachen. Abgesehen von dem frommen Drange der Zeit, der die Gläubigen trieb, für ihr Seelenheil den frommen Mönchen Stiftungen zu hinterlassen, trieb auch die „Weltflucht" eine grofse Zahl in das Kloster, die als Laienbrüder (Conversen) aufgenommen wurden. Zu ihnen gehörte, um nur Einzelne zu erwähnen, ein Ritter Waleron, der mit Wehr und Waffen in das Kloster eintrat, ein Henricus, wahrscheinlich von Isenburg, ein Walter von Birbeck, „ein reicher und mächtiger Mann", Cuno von Malberg, „ein mächtiger und in der Welt reicher Mann".* Dazu kamen die zahlreichen Schenkgeber aus

* Cäsarius von Heisterbach.

Ruine der ehemaligen Cistercienserabtei Himmerode.
Blick auf die Orgel.

* Marx, Geschichte des Erzstifts Trier, III. S. 513.

den verschiedensten Kreisen der Gesellschaft. An erster Stelle befinden sich natürlich die Erzbischöfe von Trier, die ihre Dankbarkeit gegen die wohlthätig wirkenden Mönche durch eine fürstliche Freigebigkeit an den Tag legten. Unter ihnen zeichnen sich aus die Kirchenfürsten Albero, sein Nachfolger Hillin, Theoderich von Wied, Arnold von Isenburg, Heinrich von Vinstingen, Boemund von Warsberg, Dieter von Nassau, Balduin von Luxemburg und andere. Unter den Wohlthätern weltlichen Standes sind die bedeutendsten adligen Geschlechter vertreten: die Grafen von Monderscheid, Nassau, Sponheim, Sayn, Virneburg, die Herren von Burg, Dudeldorf, Bitburg, Malberg und Neuerburg, weiter sogar die Grafen von Luxemburg und Jülich. So bildeten ihre Besitzungen einen ganz bedeutenden Umfang: die meisten lagen in der Eifel, an der Mosel und am Rhein in nicht weniger als 100—110 Ortschaften.

In Bonn besafs Himmerode ein Hofhaus in der Wenzelgasse, in welchem später die sogen. Restauration Vofs eingerichtet wurde, in Koblenz hatte die Abtei Bürgerrecht als Besitzerin eines Hauses in der Castorgasse und in der Neustadt. In Uerzig stehen jetzt noch die stattlichen Propsteihäuser des Klosters; es müssen dazu sehr viele Besitzungen gehört haben, weil man um Uerzig herum noch viele Mark- und Grenzsteine mit dem Himmeroder Wappen findet.

In den Cistercienserklöstern, wie in allen Ordenshäusern, war die Wohlthätigkeit Pflicht und für die meisten eine angenehme Pflicht. Dementsprechend war auch Himmerode eine Zufluchtsstätte für die Armen. Der Prior Heinrich aus dem Ende des 15. Jahrhunderts erzählt, dafs an der Klosterpforte unzählige Arme Spenden empfingen, Cäsarius von Heisterbach berichtet, dafs im Jahre 1199 bei dem Wüten der Pest, die auch in Himmerode 30 Mönche wegraffte, eine solche Teuerung und Hungersnot eintrat, dafs von allen Seiten die Armen herbeiströmten und in dem benachbarten Walde übernachteten. Der damalige Pförtner reiste nach Koblenz, um 100 Malter Korn zu kaufen; mit diesem Vorrate gedachte man die Armen bis zur kommenden Ernte durchzuhalten. Dabei zeichneten sich die Brüder selbst durch Arbeitsamkeit, Sparsamkeit und Einfachheit der Lebensweise aus. Getreu dem Grundsatze, den der berühmte Heisterbacher Mönch Cäsarius als den des Ordens bezeichnet, nämlich „dafs Reichtümer und Tugend nicht lange miteinander gehen", arbeiteten die Mönche in Selbstlosigkeit und Abtötung. Wie sehr auch die Einnahmen stiegen, für sich hatten sie nichts. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts waren mehrere vornehme Männer aus Köln in Himmerode eingetreten: Ulrich Flafse, Gerhard Waschart, Karl Markmann und andere. Als ein Bekannter sich wunderte, dafs die früher an kostbare Speisen gewöhnten Männer sich jetzt mit ungewürztem Gemüse, Erbsen und Linsen begnügten, sagte ihm der Abt Giselbert: „Drei Gewürzkörner machen ihnen die rauhe Kost schmackhaft: das erste sind die langen Nachtwachen, das zweite die Handarbeit, das dritte die Gewifsheit, dafs keine bessere Speise nachkommt."

Die Geschichte Himmerodes ist dieselbe, wie die der meisten Cistercienserklöster der Rheinlande: lange Blüte, innerer und äufserer Zerfall durch die wilden Kriegszeiten, die Kämpfe des Schismas und der Reformation, dann Nachblüte bis zur Aufhebung. Unter dem ersten oben erwähnten Abte Randulph entstand schon ein geräumiges Kloster an Stelle der kleinen Zellen, welche die Brüder sich errichtet hatten, der hl. Bernard besuchte die Abtei und las in dem ersten kleinen Kirchlein, das noch zu Ende des 17. Jahrhunderts stand, die Messe. Der dritte Abt Eustachius (1189—1190) sandte auf Bitten des Erzbischofes von Köln, Philipp von Heinzberg, zwölf Mönche zur Gründung einer Abtei in der Kölner Erzdiözese. Sie zogen, an ihrer Spitze der Abt Hermann, die Mosel und den Rhein herunter, bis sie (17. März 1188) auf der ihnen angewiesenen Stelle, am Stromberge oder Petersberge (Siebengebirge), ankamen. Vier trierische Solidi (Geldmünzen) mit der wüsten Berghöhe, wo einige verlassene Zellen mit einem Kirchlein standen, waren der ganze Reichtum der Brüder. Drei Jahre hielten sie es auf der unwirtlichen Höhe aus; da überzeugte sich Hermann, dafs sie einen anderen Platz sich aussuchen müfsten. Er lenkte mit seinen Brüdern seine Schritte nach dem nördlich gelegenen Petersthale und gründete da das berühmte Kloster Heisterbach, das für das Erzstift Köln dieselbe Bedeutung erlangte, wie Himmerode für Trier. Heisterbach verehrte Himmerode immer als Mutterkloster: wehmütige Gedanken werden die Brüder von Himmerode durchzogen haben, die 1799 vor den Franzosen in Heisterbach eine Zufluchtsstätte fanden.*

Abt Hermann kehrte als Abt nach Himmerode zurück und gründete 1215 Marienstadt (in der damaligen Erzdiözese Köln) an der Stelle, wo er, einem Traumgesichte folgend, unter Schnee und Eis einen blühenden Hagedornstrauch fand.

Den Äbten von Himmerode wurde 1519 durch Papst Leo X. der Gebrauch der Mitra und der übrigen bischöflichen Insignien gestattet. Sie folgen sich vielfach kurz hintereinander, weil manche aus Demut und um in stiller Ruhe ihre Tage zu beschliefsen, ihre hohe Würde niederlegten und in die Reihe der einfachen Brüder zurückkehrten. Durch Pflege und Beförderung der Wissenschaften zeichneten sich aus der 43. Abt Johannes von Briedel (1558—1571) sowie sein Nachfolger Gregorius von Zell gen. Simonis (1571—81). Letzterer begünstigte besonders die Ausbildung

* Nach Marx, Geschichte des Erzstiftes Trier I S. 523 f.

FR. VON WILLE
BLICK AUF HIMMERODE.

den verschiedensten Kreisen der Gesellschaft. An erster Stelle befinden sich natürlich die Erzbischöfe von Trier, die ihre Dankbarkeit gegen die wohlthätig wirkenden Mönche durch eine fürstliche Freigebigkeit an den Tag legten. Unter ihnen zeichnen sich aus die Kirchenfürsten Albero, sein Nachfolger Hillin, Theoderich von Wied, Arnold von Isenburg, Heinrich von Vinstingen, Boemund von Warsberg, Dieter von Nassau, Balduin von Luxemburg und andere. Unter den Wohlthätern weltlichen Standes sind die bedeutendsten adligen Geschlechter vertreten: die Grafen von Monderscheid, Nassau, Sponheim, Sayn, Virneburg, die Herren von Burg, Dudeldorf, [illegible], Malberg und Neuenburg, weiter sogar die Grafen von Luxemburg und Jülich. So bildeten ihre Besitzungen einen ganz bedeutenden Umfang: die meisten lagen in der Eifel, an der Mosel und am Rhein in nicht wenigen als 100 — 110 Orts hatten.

In Bonn besafs Himmerode ein Hofhaus in der Wenzelgasse, in welchem später die sogen. Restauration Vofs eingerichtet wurde, in Koblenz hatte die Abtei Bürgerrecht als Besitzerin eines Hauses in der Castorgasse und in der Neustadt. In Uerzig stehen jetzt noch die stattlichen Propsteihäuser des Klosters; es müssen dazu sehr viele Besitzungen gehört haben, weil man um Uerzig herum noch viele Mark- und Grenzsteine mit dem Himmeroder Wappen findet.

In den Cisterzienserklöstern, wie in allen Ordenshäusern, war die Wohlthätigkeit Pflicht und für die meisten eine angenehme Pflicht. Dementsprechend war auch Himmerode eine Zufluchtsstätte für die Armen. Der Prior Heinrich aus dem Ende des 15. Jahrhunderts erzählt, dafs an der Klosterpforte unzählige Arme Spenden empfingen, Cäsarius von Heisterbach berichtet, dafs im Jahre 1199 bei dem Wüten der Pest, die auch in Himmerode 30 Mönche wegraffte, eine solche Teuerung und Hungersnot eintrat, dafs von allen Seiten die Armen herbeiströmten und in dem benachbarten Walde übernachteten. Der damalige Pförtner reiste nach Koblenz, um 100 Malter Korn zu kaufen; mit diesem Vorrate gedachte man die Armen bis zur kommenden Ernte durchzuhalten. Dabei zeichneten sich die Brüder selbst durch Arbeitsamkeit, Sparsamkeit und Einfachheit der Lebensweise aus. Getreu dem Grundsatze, den der berühmte Heisterbacher Mönch Cäsarius als den des Ordens bezeichnet, nämlich „dafs Reichtümer und Tugend nicht lange miteinander gehen", arbeiteten die Mönche in Selbstlosigkeit und Abtötung. Wie sehr auch die Einnahmen stiegen, für sich hatten sie nichts. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts waren mehrere vornehme Männer aus Köln in Himmerode eingetreten: Ulrich Flafse, Gerhard Waschart, Karl Markmann und andere. Als ein Bekannter sich wunderte, dafs die früher an kostbare Speisen gewöhnten Männer sich jetzt mit ungewürztem Gemüse, Erbsen und Linsen begnügten, sagte ihm der Abt Giselbert: „Drei Gewürzkörner machen ihnen die rauhe Kost schmackhaft: das erste sind die langen Nachtwachen, das zweite die Handarbeit, das dritte die Gewifsheit, dafs keine bessere Speise nachkommt."

Die Geschichte Himmerodes ist dieselbe, wie die der meisten Cisterzienserklöster der Rheinlande: lange Blüte, innerer und äufserer Zerfall durch die wilden Kriegszeiten, die Kämpfe des Schismas und der Reformation, dann Nachblüte bis zur Aufhebung. Unter dem ersten oben erwähnten Abte Randulph entstand schon ein geräumiges Kloster an Stelle der kleinen Zellen, welche die Brüder sich errichtet hatten, der hl. Bernard besuchte die Abtei und las in dem ersten kleinen Kirchlein, das noch zu Ende des 17. Jahrhunderts stand, die Messe. Der dritte Abt Eustachius (1189—1190) sandte auf Bitten des Erzbischofes von Köln, Philipp von Heinsberg, zwölf Mönche zur Gründung einer Abtei in der Kölner Erzdiözese. Sie zogen, an ihrer Spitze der Abt Hermann, die Mosel und den Rhein herunter, bis sie (17. März 1188) auf der ihnen angewiesenen Stelle, am Stromberge oder Petersberge (Siebengebirge), ankamen. Vier trierische Solidi (Geldmünzen) mit der wüsten Berghöhe, wo einige verlassene Zellen mit einem Kirchlein standen, waren der ganze Reichtum der Brüder. Drei Jahre hielten sie es auf der unwirtlichen Höhe aus; da überzeugte sich Hermann, dafs sie einen anderen Platz sich aussuchen müfsten. Er lenkte mit seinen Brüdern seine Schritte nach dem nördlich gelegenen Petersthale und gründete da das berühmte Kloster Heisterbach, das für das Erzstift Köln dieselbe Bedeutung erlangte, wie Himmerode für Trier. Heisterbach verehrte Himmerode immer als Mutterkloster: wehmütige Gedanken werden die Brüder von Himmerode durchzogen haben, die 1799 vor den Franzosen in Heisterbach eine Zufluchtsstätte fanden.*

Abt Hermann kehrte als Abt nach Himmerode zurück und gründete 1215 Marienstadt (in der damaligen Erzdiözese Köln) an der Stelle, wo er, einem Traumgesichte folgend, unter Schnee und Eis einen blühenden Hagedornstrauch fand.

Den Äbten von Himmerode wurde 1519 durch Papst Leo X. der Gebrauch der Mitra und der übrigen bischöflichen Insignien gestattet. Sie folgen sich vielfach kurz hintereinander, weil manche aus Demut und um in stiller Ruhe ihre Tage zu beschliefsen, ihre hohe Würde niederlegten und in die Reihe der einfachen Brüder zurückkehrten. Durch Pflege und Beförderung der Wissenschaften zeichneten sich aus der 43. Abt Johannes von Briedel (1558—1571) sowie sein Nachfolger Gregorius von Zell gen. Simonis (1571—81). Letzterer begünstigte besonders die Ausbildung

* Nach Marx, Geschichte des Erzstiftes Trier I S. 523 f.

FR. VON WILLE
BLICK AUF HIMMERODE.

BRENDT, SMITHART & Co

der Brüder zu Predigern. Das Grabmal des Abtes Ambrosius Schneidt von Cochem (1596 bis 1612) ist noch erhalten (siehe Abbildung nebenstehend). Trotz der Unbilden des dreifsigjährigen Krieges legte Abt Glabus von Lieser (1631—1647) den ersten Stein zu einem neuen Kloster. Damals waren im Kloster 32 Mönche und 4 Novizen, deren Namen uns erhalten sind; den Bau leitete Gabriel Simon, ein Novize aus dem Cistercienserkloster Orval im Luxemburgischen. Die berühmten französischen Benediktiner Martene und Durand berührten auf ihrer bekannten litterarischen Reise (1718—1719) nach Deutschland, die sie unternahmen, um alte Handschriften in den Klöstern zu benutzen, auch Himmerode und sprachen sich lobend über den Abt und die Einrichtungen des Klosters aus. Zur Zeit ihres Besuches waren 40 Mönche und 9 Laienbrüder vorhanden, und sie fanden manche interessante Handschriften, die bei der Aufhebung des Klosters verschwunden sind.

Der letzte Abt war Anselm von Pidoll. Er entstammte einer bekannten Eifeler Adelsfamilie, wurde 1782 gewählt, erlebte die Aufhebung des Klosters und starb als Domkapitular in Trier. Sehr viele haben in der Abtei Himmerode ihren Leib zur letzten Ruhe hinbetten lassen; sie wollten im Schatten des Klosters und der Kirche ruhen, denen sie während ihres Lebens ihre Zuneigung und Verehrung gewidmet hatten. Hier ruhen drei Trierer Erzbischöfe: Albero, der Stifter des Klosters (1152), Johannes I (1212) und Boemund (1299). Die Grafen von Sponheim hatten sich ihre Begräbnisstätte vor dem Altare des hl. Bernard ausgesucht; mehr als zwanzig erwarten hier den Tag der Auferstehung. Zu ihnen gehört die starkmütige Loretta, Gräfin von Starkenburg, die bei Trarbach den Erzbischof Balduin auf der Mosel hatte gefangen nehmen lassen. Die Grafen von Manderscheid, Salm von Daun und zahlreiche Abkömmlinge der Eifeler Adelsgeschlechter, Pallant, Burscheit, Malberg, Kerpen, Hunolstein und andere wurden hier eingesargt.

Das Wappen von Himmerode trägt zwei ineinander verschlungene Kettenringe, dazu kam später in einem senkrecht abgeteilten zweiten Felde ein Eichenzweig mit drei Eicheln.

Alle Kirchenbauten der Cistercienser zeichneten sich durch grofse Einfachheit und Strenge der Formen aus: meist hatten sie einen einfachen Grundrifs und nur einen Glockenturm. Der aus dem 12. Jahrhundert stammende Bau war im 17. Jahrhundert baufällig geworden und Abt Glabus begann, wie oben erwähnt, 1640 eine neue Kirche, die 1677 vollendet wurde. Die alte Kirche war stehen geblieben; die beiden französischen Benediktiner sagen, sie sei grofs, aber man merke ihr noch die Einfachheit an, welche die ersten Zeiten des Cistercienser-Ordens bezeichnen. Die Chorstühle seien ganz ähnlich denen von Clairveaux. Im Jahre 1735 begann man den Bau einer neuen Kirche, die an Pracht und Grofsartigkeit in dem ganzen Lande ihresgleichen suchte. Das Langhaus* war bis zum Chore 129 Fufs lang und 72 Fufs breit im Lichten. Durch zwei Reihen von je acht achteckigen Pfeilern war es in drei gleich grofse Schiffe geteilt. Das Chor war im Lichten 60 Fufs lang und 22 Fufs breit und hatte 9 Fenster. An den beiden Enden des Querschiffes befanden sich zwei achteckige Türme, jeder mit 4 Glocken. Aufser dem Hochaltare gab es noch 10 Nebenaltäre. Die prachtvolle Kirche wurde durch geldgierige Ankäufer vollständig zerstört: die Grabsteine zu Bauten verwendet, die Gewölbe eingerissen, um das Baumaterial zu verwenden, ein schönes, schweres metallenes Kreuz von der Spitze der Westfront heruntergerissen, um es auf dem Pflaster zerschellen zu lassen und das Metall zu verkaufen. In den letzten Jahren macht der gegenwärtige Besitzer, Graf Kesselstadt, alle Anstrengung, um den weiteren Verfall aufzuhalten.

Aus den vielen anmutigen Erzählungen, deren Schauplatz unsere liebliche Eifelabtei ist, greifen wir zum Schlusse eine heraus: sie hat auch übrigens schon mehrfach Liebhaber gefunden.**

Kurze Zeit schon nach der Gründung Himmerodes, so sagte man, erschlaffte die Zucht in

* Marx a. a. O. S. 567. ** u. a. Karl Simrock.

Grabmal des Abtes Ambrosius Schneidt.

dem Kloster. Die Kunde von diesem traurigen Zustande drang bis zu dem hl. Bernard, er trug die Sache seinen Brüdern vor, und die Generalversammlung der Cistercienser beschlofs, den Heiligen selbst nach Himmerode zu senden, damit er den alten Bufs- und Arbeitsgeist unter den Mönchen wieder neu belebe. Im Frühlinge langte er da an und hielt seine Ermahnungen, durch die er sonst in kurzer Zeit Aller Herzen erschütterte, aber die alte Schlaffheit blieb. Bernard zieht sich in seine Zelle zurück und denkt betrübt darüber nach, was wohl seinen Brüdern Starkmut und Bufssinn geraubt habe. Die Zelle lag in der Nähe des Gartens, und Maienduft dringt in sein Zimmer und hundertstimmiger Nachtigallengesang schlägt an sein Ohr,

so dafs er, in liebliche Träume versunken, alles um sich her vergifst und den Klang der Vesperglocke nicht hört. Bis spät in die Nacht hinein lauschte er dem lieblichen Gesange und noch im Traume hörte er der Nachtigallen Stimme, bis ihn der Chorgesang der Mönche erweckte. Jetzt war ihm klar, was die Mönche gefangen hielt: in zorniger Entrüstung verbannte er die Nachtigallen aus Himmerode. Sie flogen erschrocken davon und nahmen ihren Weg auf Heisterbach zu. Vorher aber lud sie ein trauter, dunkler Hain in Honnef zur Niederlassung ein, und von da an hallen die sieben Berge wieder von dem Gesange der Vögel im Nachtigallenwäldchen, und sie loben im Verein mit den frommen Schwestern in Nonnenwerth den Herrn im Himmel.

Mundart von Prüm und der Umgegend in der Eifel.

Ein Bauer über die Prümer Stutzer.

Knaps dät die Brimmer Joungen leen kounä stohn,[1]
Da wöllen sä och alt ä jän[2] Werthshouser john,[3]
Gähld verzärren, en mössig zä john,
Kleeder, wie jän gruss Härrän, zä trohn,[4]
Jän Löck[5] zä erwüschen[6], en Schuld zä maagen,[7]
En a jäm Änn,[8] wenn mer ä jät[9] foddert, Ennen ouszälaag'n.[10]
Mer soull[11] wöllen, dät sä all' krapierten,
Wenn dä Loudern neist[12] Bässeres stoudierten.
Ä jär[13] Schoull hann sä jät Schreiwen geliehrt,
Drümwöll[14] sen sä ä jäm Kopp ä su[15] verstiehrt,
En meenen, sä kinnten mät winnigem Schreiwen
Zä Läfelank än Härrä-Lefen treifen.[16]
Ät treht[17] öch Schnoudler efer[18] net dahr,
Wart, där jäht däs rischt[19] spohter gewahr,
Dah, wenn der öch eweil[20] gehierig bediecht,[21]
Dah sät[22] där sälwer, ät jet ous fei schliecht,[23]
Straak kreien mer[24] keen Toug mieh[25] geborgt,
En dahn ha mer Niemä[26] mieh, dä fürr ous sorgt. —
Joh freilich, irr Kleeder sen[27] arg verschless,
Siernoh[28] sen sä jou gaanz zäräss',[29]
En hatt där[30] keen mieh, dah krecht där keen mieh,
Dah frihssen öch a jäm Änn jän Läus ä jän Flieh.[31]
Wenn där eweil[32] noch arbettä kiennt,[33]
Dah wir Mahliecht[34] ä su vill verdiennt,[35]
Dät där öch alt[36] su spierlich dourch kiennt schlon.[37]
Där kiennt jou och Tirtäs-Boutzen[38] trohn,
En bricht[39] kee Wing[40] en Biehr mieh zä tränken,
En kiennt a gescheerter Saagen[41] dänken.
Hatt där öch och su ahlt en stompig[42] geschriewen,
Dah jäht[43] där doch ändlich va jäm Biro[44] getriewen,
En dah währt dä Behtelsaak angehangen,
En dah jet[45] van eener Dirr[46] zur annrer gangen.

[1] allein können stehen. [2] auch schon in die. [3] gehen. [4] tragen. [5] die Leute. [6] d. h. hintergehen. [7] machen. [8] und am Ende. [9] man etwas. [10] auszulachen. [11] man sollte. [12] nichts. [13] in der. [14] darum. [15] so. [16] treiben. [17] es trägt. [18] aber. [19] ihr werdet das erst. [20] ihr euch jetzt. [21] bedächtet. [22] sagtet. [23] es geht uns sehr schlecht. [24] bald bekommen wir. [25] mehr. [26] Niemand. [27] sind. [28] beinahe. [29] ja ganz zerrissen. [30] und habt ihr. [31] und die Flöhe. [32] ihr jetzt. [33] könntet. [34] Dann würde Jeder. [35] so viel verdienen. [36] ihr euch schon. [37] schlagen. [38] Zwillich-Hosen. [39] brauchtet. [40] Wein. [41] Sachen. [42] d. h. arbeitsunfähig. [43] werdet. [44] von dem Bureau. [45] wird. [46] Thür.

Mundart von Densborn und anderer Ortschaften des Kreises Prüm in der Eifel.

Zwachjesprich töschend[1] der Muoder[2] en dem Suohn.

Muoder: Heh, Nyles,[3] o!
Nyles: Wahd ess?[4]
Muoder: Wuh bess de?
Nyles: Eleih.[5]
Muoder: Wahd dehs d' eloa?[6]
Nyles: Neihst.[7]
Muoder: Hoaste neihst jehurrt[8] voan dingem Bruoder?
Nyles: En deed.[9]
Muoder: Wuh ess en[10] dahn?
Nyles: Uos Happit[11] ess och hei[12] bey mer.
Muoder: Wahd maacht dahn dähn?[13]
Nyles: Eije, dän hölleft[14] mier.
Muoder: Wenn der[15] dah rehd[16] seidt, dah kuder[17] eroaf[18] ähssen.[19]

[1] zwischen; das ö nähert sich in der Aussprache mehr dem einfachen, tiefen „e". [2] Diese Mundart hat zwei Laute, welche in der Schriftsprache nicht vorkommen, es sind die Doppellaute „uo" und „ua". [3] Kornelius. [4] Was ist? [5] Hier. [6] Was thust du da? [7] Nichts. [8] gehört; wird, wie hier, häufig mit jesien (gesehen) verwechselt. [9] Bejahung, gleichbedeutend mit: jawohl. [10] er. [11] unser Johann Peter. [12] hier. [13] der. [14] der hilft. [15] ihr. [16] dann fertig. [17] kommt ihr. [18] herab. [19] essen.

G. KAMPMANN
AM MÄUSEBERG.

dem Kloster. Die Kunde von diesem traurigen Zustande drang bis zu dem hl. Bernard, er trug die Sache seinen Brüdern vor, und die Generalversammlung der Cistercienser beschlofs, den Heiligen selbst nach Himmerode zu senden, dafs [illegible] den alten Buſs- und Arbeitsgeist unter den Mönchen wieder neu belebe. Im Frühlinge langte er da an und hielt seine Ermahnungen, durch die er sonst in kurzer Zeit Alle [illegible] erschütterte, aber [illegible] alte Schlaffheit [illegible]. Bernard zieht sich in seine Zelle zurück und denkt [illegible] nach, was wohl seinen [illegible] Starrsinn und Eulsinn geraubt habe. Die Zelle lag in der Nähe des Gartens, und Maienduft [illegible] in sein Zimmer und hundertstimmiger Nachtigallengesang schlägt an sein Ohr

so dafs er, in liebliche Träume versunken, alles um sich her vergifst und den Klang der Vesperglocke nicht hört. Bis spät in die Nacht hinein lauschte er dem lieblichen Gesange und noch im Traume hörte er der Nachtigallen Stimme, bis ihn der Chorgesang der Mönche erweckte. Jetzt war ihm klar, was die Mönche gefangen hielt: in zorniger Entrüstung verbannte er die Nachtigallen aus Himmerode. Sie flogen erschrocken davon und nahmen ihren Weg auf Heisterbach zu. Vorher aber lud sie ein trauter, dunkler Hain in Honnef zur Niederlassung ein, und von da an hallen die sieben Berge wieder von dem Gesange der Vögel im Nachtigallenwäldchen, und sie loben im Verein mit den frommen Schwestern in Nonnenwerth den Herrn im Himmel.

Mundart von Prüm und der Umgegend in der Eifel.

Ein Bauer über die Prümer Stutzer.

Knaps dät die Brummer [illegible] loen kounä strohn,[1]
Da wöllen sä och alt ä jän[2] Werthshouser john,[3]
Cabi[illegible] verzärren, [illegible] zä john,
Kleeder, wie jän gruss Härän, zä trohn,[4]
Jän Löck[5] zä erwüschen[6], en Schuld zä maagen,[7]
En a jäm Änn,[8] wenn mer ä jät[9] foddert, Ennen ouszälaag'n.[10]
Mer soull[11] wöllen, dät sä all' krapierten,
Wenn dä Loudern neist[12] Bässeres stoudierten.
Ä jär[13] Schouli hann sä jät Schreiwen geliehrt,
Drümwöll[14] sen sä ä jäm Kopp ä su[15] verstiehrt,
En meenen, sä kinnten mät winnigem Schreiwen
Zä Läfeiang a[illegible] Bärrä[illegible]efen [illegible].[16]
[illegible] dann[17] [illegible] [illegible] efer[illegible] net dahr.
Wart, där jäht das rischt[19] spohter gewahr,
Dah, wenn der [illegible] ewe[illegible] gehierig bedieht,[20]
Duh sät[21] där sämem, at [illegible] ous te[illegible] schliecht,[22]
Straak kreien mer[23] keen Toug mieh[24] geborgt,
En dähn ha mer Niemä[26] mieh, dä fürr ous sorgt. —
Joh freilich, irr Kleeder sen[27] arg verschless,
Siernoh[28] sen sä jou gaanz zärase',[29]
En hatt där[30] keen mieh, dah krecht där keen mieh,
Dah fribssen öch a jäm Änn jän Läus á jän Flieh.[31]
Wenn där eweil[32] noch arbettä kiennt,[33]
Dah wir Mahliecht[34] ä su vill verdiennt,[35]
Dät där öch alt[36] su spierlich dourch kiennt schlon.[37]
Där kiennt jou och Tirtäs-Boutzen[38] trohn,
En bricht[39] kee Wing[40] en Biehr mieh zä tränken,
En kiennt a gescheerter Saagen[41] dänken.
Hatt där öch och su ahlt en stompig[42] geschriewen,
Dah jäht[43] där doch ändlich va jäm Biro[44] getriewen,
En dah währt dä Behtelsaak angehangen,
En dah jet[45] van eener Dirr[46] zur annrer gangen.

[1] allein können stehen. [2] auch schon in die. [3] gehen. [4] tragen. [5] die Leute. [6] d. h. hintergehen. [7] machen. [8] und am Ende. [9] man etwas. [10] auszulachen. [11] man sollte. [12] nichts. [13] in der. [14] darum. [15] so. [16] treiben. [17] es trägt. [18] aber. [19] ihr werdet das erst. [20] ihr euch jetzt. [21] bedächtet. [22] sagtet. [23] es geht uns sehr schlecht. [24] bald bekommen wir. [26] mehr. [26] Niemand. [27] sind. [28] beinahe. [29] ja ganz zerrissen. [30] und habt ihr. [31] und die Flöhe. [32] ihr jetzt. [33] könntet. [34] Dann würde Jeder. [35] so viel verdienen. [36] ihr euch schon. [37] schlagen. [38] Zwillich-Hosen.

[39] brauchtet. [40] Wein. [41] Sachen. [42] d. h. arbeitsunfähig. [43] werdet. [44] von dem Bureau. [45] wird. [46] Thür.

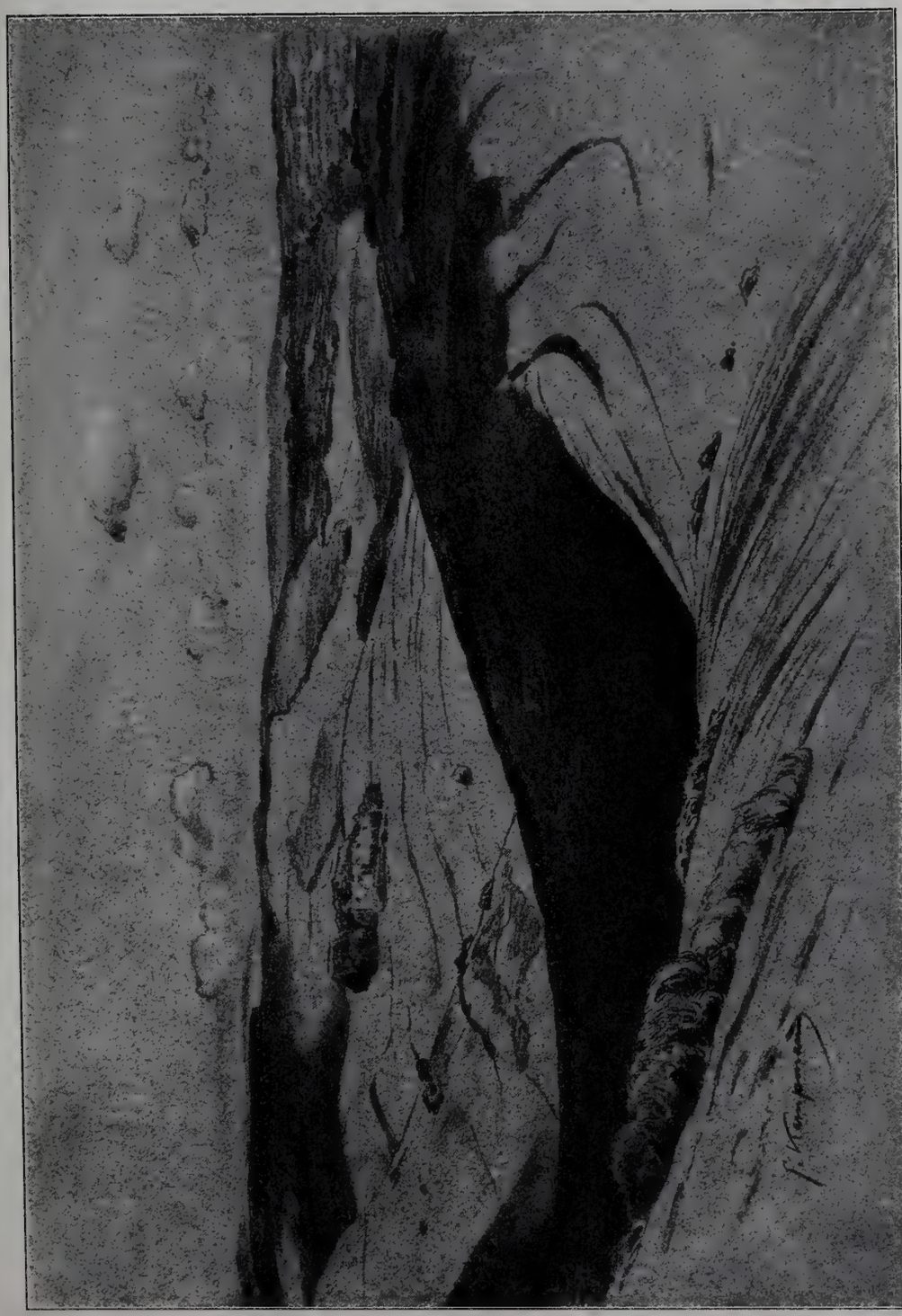
Mundart von Densborn und anderer Ortschaften des Kreises Prüm in der Eifel.

Zwachjesprich töschend[1] der Muoder[2] en dem Suohn

Muoder: Heh, Nyles,[3] c[illegible]
Nyles: Wahd ess?[4]
Muoder: Wuh bess de?
Nyles: Eleih.[5]
Muoder: Wahd dehs d' eloa?[6]
Nyles: Neihst.[7]
Muoder: Hoaste neihst jehurrt[8] voan dingem Bruoder?
Nyles: En deed.[9]
Muoder: Wuh ess en[10] dahn?
Nyles: Uos Happit[11] ess och hei[12] bey mer.
Muoder: Wahd maacht dahn dähn?[13]
Nyles: Eije, dän hölleft[14] mier.
Muoder: Wenn der[15] dah rehd[16] seidt, dah kuder[17] eroaf[18] ähssen.[19]

[1] zwischen; das ö nähert sich in der Aussprache mehr dem einfachen, tiefen „e". [2] Diese Mundart hat zwei Laute, welche in der Schriftsprache nicht vorkommen, es sind die Doppellaute „uo" und „ua". [3] Kornelius. [4] Was ist? [5] Hier. [6] Was thust du da? [7] Nichts. [8] gehört; wird, wie hier, häufig mit jesien (gesehen) verwechselt. [9] Bejahung, gleichbedeutend mit: jawohl. [10] er. [11] unser Johann Peter. [12] hier. [13] der. [14] der hilft. [15] ihr. [16] dann fertig. [17] kommt ihr. [18] herab. [19] essen.

C. KAMPMANN
AM MÄUSEBERG.



Hugo Mühlig.
Gerolstein (von der Rückseite gesehen).

Die Casselburg in der Eifel.

Haben wir, auf der Fahrt von Köln nach Trier durch die Eifel, bei Schmidtheim die Wasserscheide zwischen Rhein und Mosel überschritten, so senkt sich die Bahn allmählich in das anmutige Thal der Kyll hinunter, die sie bis zu ihrer Mündung in die Mosel als treuer Gefährte begleitet. Nachdem wir die Station Hillesheim hinter uns haben, taucht, bei dem Durchrasen der vielen Krümmungen, die das Thal dem Eisenwege vorschreibt, bald rechts, bald links, ein mächtiger Bergkegel vor uns auf, dessen wunderbaren Hochwald zwei mächtige Turmriesen überragen. Der eine, von Wetter und Sturm zerzaust, streckt seine spitzen Zacken kühn gegen Himmel und gleicht einem trotzigen Bettler, der auf seine Lumpen stolz ist, weil sie die Folge des Festhaltens an einer guten Sache sind. Der andere, unversehrt und im Kleide seiner vollen Formenschönheit, erscheint uns als Grand-Seigneur, der auch bei widrigem Geschicke den Kopf hochgehalten hat.

Diese beiden Türme bilden mit den noch im Laube des Waldes versenkten Mauern die Überreste der sonst so stattlichen Casselburg.

Unwillkürlich wird der Fremde vom dem Wunsche erfafst, zu schauen, was alles zu Füfsen dieser Riesen sich in dem Waldesdunkel verbirgt, und zu erfahren, was ihm diese Reste über die Geschicke, über die Sitten und Gebräuche, über das Leben und Treiben der ursprünglichen Erbauer zu erzählen wissen.

Der Fremde, welcher sich die Mühe nicht verdriefsen läfst, seine Fahrt in Gerolstein zu unterbrechen und den Weg zur Casselburg einzuschlagen, wird reichlich entschädigt. Aber Mühe ist doch nicht der richtige Ausdruck. Ein Hochgenufs ist es, im Angesichte der das Kyllthal umgebenden, himmelanragenden Dolomitwände einherzuwandern, deren Fufs bald ausgedehnte baumlose, doch saftiggrüne Matten einsäumen, bald üppiger Wald, wie das Gefolge einen Fürsten umgiebt. Sind wir jedoch oben auf den Dolomitfelsen angekommen, so bemerken wir, dafs dieselben von wahrhaftiger Lavaasche bedeckt sind und dafs wir uns plötzlich in vulkanischem Gebiete befinden.

Welch wunderbare Wandlung!

Als ehedem das Meer die ganze Gegend bedeckte, wuchsen in ihm die Korallenriffe, die wir jetzt als Dolomitwände bewundern. Unterirdische Gewalten hoben dann den Meeresboden hoch, und die Wassermassen mufsten ihn verlassen. Doch damit begnügten sich die unterirdischen Kräfte nicht; sie machten sich weiter Luft durch zwei Krateröffnungen, die während unbestimmbarer Zeit, in weitem Umkreise, mit feurigen Massen die Landschaft bedecken: die Papenkaule und Hagelskaule, beide jetzt noch in ihrer Form deutlich erkennbar. Von oben herab flofs ein feuriger Strom und legte sich erhärtend als vorspringender Kegel vor die Dolomitwand im Thale der Kyll. Auf ihm befindet sich das Ziel unserer Wanderung: die Casselburg.

Wenn wir heute uns noch den Genufs der Bewunderung derselben verschaffen können, so verdanken wir dies lediglich der vulkanischen Umgebung, wie weiter unten ausgeführt wird.

Die Hochebene um die Casselburg ist ein uralter Kulturplatz. Etwa 10 Minuten von letzterer entfernt befand sich eine römische Niederlassung, deren Ausdehnung und Form durch Gräben und Wälle sowie Mauerwerksreste heute noch deutlich zu erkennen ist. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dafs sich zu jener Zeit auf dem Casselberg wenigstens ein römischer Wartturm befunden hat, da man von dort nach allen Richtungen eine sehr ausgedehnte Fernsicht hat. Wahrscheinlich aber standen daselbst zu dieser Zeit noch andere Gebäude, weil nach Angabe der „Eiflia illustrata“ sowie nach einer Mitteilung des Geh. Bergrats Noggerath in den Jahrbüchern des Vereins der Altertumsfreunde eine grofse Anzahl Thonfiguren, darunter einige mit christlichen Attributen, aufgefunden worden sind. Diese römischen Bauten haben sich, bei der römischen Bautechnik und dem vortrefflichen Material, jahrhundertelang erhalten und sind wahrscheinlich von späteren Geschlechtern benutzt worden. Das Mauerwerk der jetzt noch vorhandenen Gebäude ist sehr verschiedenartig. Ein Teil derselben ist aus Findlingen von poröser Lava ohne regelrechten Verband, gleichsam als Gufsmauerwerk, aufgeführt; ein anderer Teil aus gespaltenen Basaltblöcken und mit vereinzelten Sand- und Kalksteinstücken durchsetzt; ein dritter Teil aus vorwiegend Kalk und Sandsteinen.

Ad. Lins
Lissingen (Eifel).

Da den Römern die Herstellung des sog. hydraulischen Mörtels sehr geläufig war, haben sie sich die Gelegenheit sicher nicht entgehen lassen, die vorhandene Lavaasche statt Sand zur Herstellung des Mörtels zu benutzen und haben dem Mörtel wahrscheinlich auch noch Ziegelmehl, welches sie bei der Ziegelfabrikation erhielten, zugefügt. Diese Mischung giebt aber einen so festen und unvergänglichen Mörtel, dafs er in Verbindung mit Basalt und Kalksteinen ein Mauerwerk hervorbringt, dem man nicht ansieht, ob es vor tausend oder vor zweitausend Jahren geschaffen worden ist.

Andererseits jedoch ist die Bereitung des Mörtels aus Lavaasche und Kalk in dortiger Gegend seit unbestimmbarer Zeit die allgemein übliche, da nur feiner, zum Mauern weniger brauchbarer Sand, daselbst vorkommt.

Es folgt also daraus, dafs man nicht imstande ist, von vielen Mauerteilen zu sagen, ob sie römischen Ursprungs sind, oder ob sie im Mittelalter aufgeführt wurden. Es ist jedoch unzweifelhaft, dafs römische Teile heute ganz so aussehen würden, wie die vorhandenen, und man mufs daher annehmen, dafs wohl ein grofser Teil der römischen Reste in dem heute vorhandenen Mauerwerk enthalten ist.

Fast sämtliche heute noch erhaltenen Mauern sind mit Mörtel gemauert, dem Ziegelmehl zugemischt ist, auch diejenigen, von denen mit Sicherheit zu behaupten ist, dafs sie im Mittelalter erbaut worden sind. Wenn, wie oben gesagt, man auch im allgemeinen nicht imstande ist, aus dem Material an und für sich das Alter der einzelnen Mauerteile zu bestimmen, so giebt es doch andere Merkmale genug, welche spätere Ausführungen als solche kennzeichnen.

Diese vorzüglichen, wetterbeständigen Materialien sind nun, wie früher schon hervorgehoben, die Ursachen, die uns die Casselburg bis heute in einem Zustande erhalten haben, dafs wir aus ihr wie aus einem Buche lesen können, während die Mauern anderer Burgen, z. B. der von Schönecken, bis auf die von Quadersteinen erbauten Teile, zerfallen sind, wie Lehmsteine im Regen. Trotzdem ist der Kalk von Schönecken der beste in der Eifel. Man hat jedoch dort keine Lavaasche zum Mauern und mufs schlechten Sand verwenden.

Die äufsere Ringmauer der Casselburg an der Nordseite weist in einer Länge von etwa 45 m zahlreiche Stücke von Ziegelplatten auf in gelber bis dunkelroter Farbe und von $1^1/_2$—3 cm Stärke. Eine Platte mit einem Stempel aufzufinden, ist bis jetzt noch nicht gelungen. Aber nach all dem vorher Angeführten dürfte es kaum fraglich sein, dafs sie römischen Ursprungs sind. Dieses Vorkommen der Ziegel beweist auch die

Die Casselburg
in der Eifel.
Palas und Wohnturm.

Die Casselburg
in der Eifel.
Südansicht.

vorher aufgestellte Vermutung, dafs die Römerbauten sich Jahrhunderte hindurch auf dem Casselberg erhalten haben, sei es nun, dafs die Römer selbst Teile der mit Ziegeln durchsetzten Mauern aufgebaut haben, oder dafs man im Mittelalter die dort noch vorgefundenen Materialien, also diese Ziegel bezw. Ziegelmehl, zum Bauen verwendet hat.

Doch nun zu der Anlage selbst. Die beiden hier veröffentlichten Abbildungen bilden einen Teil der nach genauen örtlichen Messungen von dem Unterzeichneten angefertigten Aufnahme der Casselburg. Was von den abgebildeten Teilen nicht mehr vorhanden ist, wird bei der Besprechung derselben hervorgehoben. Wenn auch die Burg nicht von vornherein, wie leicht nachzuweisen ist, die volle jetzige Gestalt gehabt hat, so haben wir doch in ihr ein so klares und in allen Teilen wohlerhaltenes, frühmittelalterliches System einer Wehrburg, welches noch nicht auf die Verteidigung durch Feuerwaffen eingerichtet und auch durch keine Zuthaten aus späterer Zeit beeinträchtigt ist, wie wohl kaum noch ein zweites zu finden sein dürfte. Die Bedeutung und Gestalt jedes einzelnen Teiles ist für das Auge des Kundigen unzweifelhaft vorhanden, der Phantasie braucht kein Spielraum gelassen zu werden, der strenge, nüchterne Forscher wird vollauf befriedigt werden.

Wie schon gesagt, ist der Casselberg ein vor die Kalkfelsen vorspringender Kegel. Er hatte also mit dem Plateau der Felsen nur eine beschränkte Verbindung, welche durch einen heute noch vorhandenen Halsgraben unterbrochen worden ist. Dieser Halsgraben war wahrscheinlich nur durch einen Holzsteg überbrückt; die jetzt vorhandene Brückenmauer ist erst in den 80er Jahren entstanden. Damit war die obere Fläche des Kegels, die durch steil abfallende Felsen begrenzt ist, von dem Angriffsgelände zunächst getrennt. Das Plateau des Kegels ist am Rande zum gröfsten Teile von einer Ringmauer umgeben, deren Höhe zwischen 6—12 m wechselt, je nach der Höhe der vor ihr steil abfallenden Felsen. An der Südseite bildet jedoch nicht die Ringmauer, sondern der Palas, wie auf Blatt 1 dargestellt, den Abschlufs. An der Westseite setzt sich die Ringmauer fort und wird in der Mitte durch einen Wohnturm, der aufsen wie ein Doppelturm erscheint, unterbrochen. Man stofse sich etwa nicht an das Wort Wohnturm. In dieser gedrängten Übersicht ist es jedoch nicht möglich, allen seinen Eigenschaften gerecht zu werden. Er hat gewissermafsen auch das Recht, als Bergfried und bedingungsweise als Schildmauer bezeichnet zu werden. Im Gegensatze zu dem eigentlichen Bergfried möge er daher zunächst ein Wohnturm bleiben. Betrachtet man Blatt 1, so ist der Turm an der linken Seite der Wohnturm, der Turm an der rechten Seite der Bergfried. Auf Blatt 2 ist die Rückseite des Wohnturmes vom Burghofe aus gesehen dargestellt. Dieser, das eigentliche Wahrzeichen der Burg, ist ursprünglich

W. Degode.
Sonniger Tag (Munterley).

wesentlich niedriger gewesen; die drei obersten Stockwerke sind später hergestellt worden und haben auch nicht direkt die jetzige Gestalt gehabt. Wahrscheinlich ist, dafs die Eckteile zuerst allein aufgebaut worden sind, und dafs sich zwischen denselben weit ausladende Holzbauten befanden. Auf Blatt 2 sieht man am zweithöchsten Fenster des Turmes ein Gesims, welches den Stützpunkt der Holzstreben bildete, während auf dem darüber befindlichen, hell gezeichneten Mauerteile, aus Kalksteinen bestehend, die Auslegebalken ihr Auflager hatten. Dieser Mauerteil reicht auch gerade bis unter die im Innern befindliche Balkenlage. Der darüber befindliche dunkle Mauerteil, aus roten Sandsteinen bestehend, ist später ohne Verband zwischen die Ecktürme eingefügt worden. Bei dieser Gelegenheit (ev. noch später) wurde dann auch der jetzt den Turm krönende Zinnenkranz aufgemauert.

Vor der Westringmauer befindet sich sodann der Zwinger, welcher ebenfalls mit einer hohen Wehrmauer abgeschlossen ist.

In ältester Zeit bestand wohl die Anlage aufser dem Zwinger nur aus einem Burghofe, in dem sich der Palas, die Nebengebäude sowie

Hans Völcker.
Spätnachmittag (Eifellandschaft).

der eigentliche Bergfried befanden. In späterer Zeit wurde dann die Südwestecke, in der sich der Palas befindet, durch eine von dem Wohnturm im Winkel nach dem Bergfried gehende Wehrmauer abgetrennt, sodafs noch ein zweiter, innerer Burghof entstand, von dem allein der Palas, der Bergfried und der Wohnturm zugänglich waren. Vergleicht man Blatt 2, so erblickt man vor dem Wohnturm den Schnitt dieser späteren Abschlufsmauer, welche ein früher schon vorhandenes Fenster zudeckt.

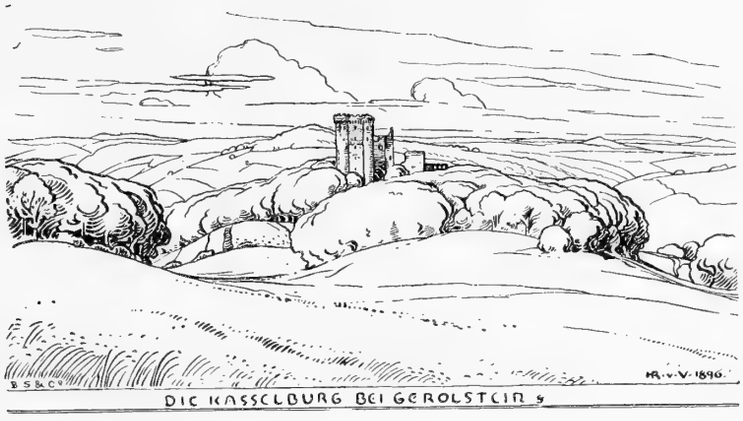
Sämtliche Wehrmauern hatten an der Innenseite überdachte Wehrgänge, deren Auslegebalken sich noch vielfach stückweise in den vorhandenen Mauerlöchern vorfinden. An der Südseite der Ringmauer, neben dem Palas, befand sich wahrscheinlich noch ein äufserer Wehrgang, der an der Quermauer entlang bis zu dem Bergfried reichte. Vergl. Blatt 1.

Hatte man in frühester Zeit den Graben überschritten, so kam man direkt an das Thor in der Zwingerwehrmauer. Dasselbe war verschlufsfähig durch ein Fallgatter und ein dahinter liegendes Holzthor. Da über der Thoröffnung sich nur eine einzige schmale Scharte befindet, so mufste die Verteidigung hauptsächlich von dem oben auf der Mauer befindlichen Wehrgange aus besorgt werden. Der vor dem Thore befindliche Turm wurde später erst vorgebaut und mit einem noch teilweise vorhandenen Brückenkopfe (Barbacane) versehen. Wenn hier an einzelnen Stellen von später zugefügten Gebäudeteilen die Rede ist, so ist dies so zu verstehen, dafs dieselben zwar nicht bei der ursprünglichen Anlage vorhanden waren, jedoch schon in sehr früher Zeit, d. i. in der ersten Burgbauperiode, die etwa bis zum Jahre 1200 reicht, ausgeführt wurden.

An keinem Teile der Burg befindet sich schon eine Pechnase oder ein Gufsloch, an keinem Wehrgange oder Zinnenkranze sind Maschikulis oder durchbrochene Zinnen vorhanden. Die Zinnenscharten wie auch die Wimperge sind horizontal mit nicht vorspringenden Platten bezw. Steinen abgedeckt. Eine Ausnahme machen nur die Wimperge des Wohnturmes, welche eine dachförmige Abdeckung aufweisen.

Der Eingang zum Zwinger führte durch an die Thormauer angelehnte Gebäude, in denen wahrscheinlich der Thorwart wohnte und die Wache sich aufhielt. Der unmittelbar hinter dem Thore befindliche Teil war oben, nach dem Zwinghofe hin, durch eine Wand in Holzfachwerk abgeschlossen. In diesen Gebäudeteilen sind die Kamine noch wohl erhalten und ein Schornstein ragt noch ängstlich kühn in die Luft hinein.

Nun steht man im Zwinger vor dem etwa 35 m hohen Wohnturme. Derselbe hat im untersten Geschosse eine Bogenöffnung, welche wohl ursprünglich als Eingangsthor zum Burg-



hofe bestimmt gewesen sein mag, jedoch nicht als solches verwandt geworden zu sein scheint. In dem zweiten bis fünften Geschosse befinden sich vier Kamine, welche teilweise vollkommen erhalten sind. Zwei dazugehörige Schornsteine reichen jedoch nur bis in das sechste Geschofs, in welchem sie frei in dem Fufsboden ausmünden, auch ein Beweis für die oben aufgestellte Behauptung, dafs die drei folgenden Geschoss eeiner späteren Zeit angehören. Im achten Geschosse finden wir dann noch einen Kamin, welcher jedoch wesentlich spätere Formen aufweist. Die Wendeltreppe des Wohnturmes, welche aus unregelmäfsigen Steinen bestand, ist zerstört.

Das Thor, welches neben dem Wohnturm in den ersten Burghof führt, ist ähnlich angelegt, wie das Thor zum Zwinger. In diesem Burghofe liegen, an die Ringmauer angelehnt, die Wohngebäude der Besatzung und die Wirtschaftsgebäude. Der Brunnenturm ist vor die Ringmauer und vor den senkrecht abfallenden Felsen vorgebaut, was oft zu geschehen pflegte, wenn man die Felsen nicht leicht durchbrechen konnte. Man gewann auf diese Weise leicht schon eine bedeutende Tiefe. Auf den Wehrmauern befinden sich zwei vollrunde und zwei halbrunde Türme. Erstere waren mit kegelförmigem Dache versehen.

Aus dem äufseren Burghofe trat man durch ein weiteres Thor, ähnlich den früher beschriebenen, in den innern Burghof. Dieses Thor war noch besonders durch einen kleinen, vorgelegten Zwinger (Baracane) befestigt. In diesem Hofe befand sich zunächst der Palas. Wir erblicken auf Blatt 2 die vor den Mauern befindliche Holztreppe, die bis zum zweiten Stockwerke führte. Im Erdgeschofs befand sich ein grofser Saal und zwei andere gröfsere Gemächer, von denen eines überwölbt war; aufserdem zwei kleinere Räume. Dieselbe Teilung weist das erste Stockwerk auf. Die beiden Säle haben Flächenabmessungen von je 17,00 × 8,50 m und eine lichte Höhe von 4,70 bez. 4,50 m, also sehr stattliche Räume. Die Decken waren von Holz und wurden durch einen Unterzug auf Säulen unterstützt. Dieser Unterzug hatte die respektable Stärke von 40 : 50 cm.

Waren die Burghöfe eingenommen, so flüchtete man auf den Söller des Palas, von dem man über eine Holzbrücke (vergl. Blatt 1 über dem äufseren Wehrgange und Blatt 2 oben links) in den Bergfried gelangte. Dieser Bergfried enthält eine Anzahl Geschosse, von denen zwei heizbar waren. Die Kamine von derselben Form, wie die des Kamines im achten Geschofs des Wohnturmes, zeigen an, dafs die oberen Geschosse des Bergfrieds einer etwas späteren Zeit angehören als die unteren, bezw. dafs dieselben eine Veränderung erfahren haben. Wahrscheinlich hatte auch der Bergfried früher an zwei Seiten vortretende Holzbauten. Hiermit müssen wir die Beschreibung schliefsen mit dem Hinweis, dafs beabsichtigt ist, die ganze Aufnahme der Casselburg, wovon die hier wiedergegebenen Blätter nur einen kleinen Teil bilden, zu veröffentlichen, und die hochinteressante Anlage in einer eingehenden Abhandlung zu erläutern.

Was die anliegenden Zeichnungen angeht, so ist es absichtlich vermieden worden, eine Bezeichnung wie „Rekonstruktionsplan“ oder dergl. zu gebrauchen, da dies nicht den thatsächlichen Verhältnissen entsprechen würde und man zu leicht an ein Phantasiegebilde glauben könnte. Was auf den Zeichnungen dargestellt ist, ist fast alles vorhanden, in Höhe und Breite gemessen, dementsprechend zusammengestellt und aufgetragen. Die Arbeit hat ein volles Jahr beansprucht. Der ganze Palasbau steht bis zum Dachgesims, ebenso die Ringmauer mit Wehrgang, Zinnen und dem halbrunden Turme. Ferner der Rundbau an der linken Seite bis auf einige Mauerschichten, der halbe Giebel an der linken Seite des Hauptbaues, woraus sich die Dachneigung ergab, wie auch die Brandmauer der rechten Seite. Nicht vorhanden sind freilich die Dächer und Überdeckungen der Wehrgänge, sowie zum Teil die oberen Geschosse des Bergfrieds, welche zerstört sind. Aber auch diese sind keine Phantasiegebilde, sie stützen sich zum gröfsten Teil auf vorhandene Thatsachen.

Aus diesen beiden Blättern mag man ersehen, welch ungeheures Material zur Beurteilung und Kenntnis des mittelalterlichen Wohnhauses in der Casselburg vorhanden ist. Dieses mittelalterliche Wohnhaus ist leider bis in die neuere Zeit hinein als Aschenbrödel behandelt worden, während das römische und griechische Wohnhaus seit langer Zeit Gegenstand des eingehendsten Studiums gewesen ist. Und doch was für eine unendliche Fülle von Wissenswertem und Interessantem bietet dieses Wohnhaus. Freilich kann man dasselbe nicht unter ein Schema bringen wie andere Wohnhäuser, da die jeweilige Lage andere Bedingungen vorschrieb. Aber immerhin giebt es eine grofse Anzahl von Bedingungen und Erfordernissen, die zu gewissen Zeiten dieselbe waren. Wir besitzen zwar aus letzter Zeit verschiedene wertvolle Werke über Burgenkunde, doch können dieselben einen plastisch vor uns stehenden Repräsentanten des mittelalterlichen Wohnhauses nicht ersetzen.

Wie lange wird es dauern, dafs wir diese Repräsentanten einer längst vergangenen Zeit und Kultur noch vor uns haben, wenn dieselben nur als romantische Ausflugsorte betrachtet werden. Die Romantik schwindet nicht, wenn derartige Schätze gut erhalten und ins rechte Licht gestellt werden. Hier müssen Verstand und Herz gleichmäfsig zu Recht kommen.

Wir besitzen in den Überresten der Casselburg nicht nur eine Wehrburg, sondern auch eine Lehrburg, wie keine zweite. Überreste nicht eines zerstörten, sondern eines in der Waldeinsamkeit vergessenen Burghauses, in dem jedes Loch, jeder Stein zu uns spricht. Freilich keine Sprache, die allgemein verständlich ist, die aber die Kundigen in der Hand haben, allgemein verständlich zu machen.

Die Eifel birgt noch eine unendliche Menge von beachtenswerten Kunstgegenständen, die nicht mehr zum modernen Hausrat zu gebrauchen sind und vereinzelt untergehen. Einen gewissen Beweis dafür bildet die von dem Herrn Regierungspräsidenten von Trier im vergangenen Jahre zu Trier veranstaltete Ausstellung. Sie war aufserdem die Veranlassung, dafs später noch eine Menge dieser Gegenstände zu Tage kam, welche jetzt erst beachtet wird. Wie herrlich wären derartige Schätze, die vereinzelt nicht zu retten sind, in den unter Dach gebrachten Sälen der Casselburg, deren Mauern bis zum Dache ja noch stehen, aufgehoben, die heimische Kunst in einem heimischen Tempel, in dem Muster eines zeitgenössischen Wohnsitzes.

Mögen alle Kunstfreunde und Freunde der Eifel, alle Kunstverständigen und Kenner solch mittelalterlicher Wohnsitze, überhaupt jeder, der für höhere Zwecke ein Herz hat, sein Scherflein dazu beitragen, dafs uns der fast vergessene Schatz erhalten bleibt.

Zum Schlusse sei es gestattet, dem Herrn Regierungspräsidenten Dr. zur Nedden in Trier den wärmsten Dank auszusprechen für das Interesse, welches er der Aufnahmearbeit bezeigte, und für die Anregung, die er zu der Veröffentlichung an dieser Stelle gegeben hat. Diesem Interesse ist es auch zu verdanken, dafs die gesamte Arbeit, ergänzt durch eine Anzahl Photographien nach der Natur, in der demnächst zu Trier stattfindenden Ausstellung von Bildern, betreffend die Eifel, einen Platz finden wird.

A. Zengeler, Reg.-Baumeister.

Die Heilstätte Grünewald im Lieserthal.

HANS VON VOLKMANN
ALTES BAUERNGEHÖFT IN DER EIFEL.

Aus diesen beiden Blättern mag man ersehen, welch ungeheures Material zur Beurteilung und Kenntnis des mittelalterlichen Wohnhauses in der Casselburg vorhanden ist. Dieses mittelalterliche Wohnhaus ist leider bis in die neuere Zeit hinein als Aschenbrödel behandelt worden, während das römische und griechische Wohnhaus seit langer Zeit Gegenstand des eingehendsten Studiums gewesen ist. Und doch was für eine unendliche Fülle von Wissenswertem und Interessantem bietet dieses Wohnhaus. Freilich kann man dasselbe nicht unter ein Schema [illegible] da die jeweilige Lage andere Bedingungen vorschrieb. Aber immerhin giebt es eine grofse Anzahl von Bedingungen und Erfordernissen, die [illegible] Zeiten [illegible] waren. Wir besitzen zwar aus letzter Zeit verschiedene wertvolle Werke über Burgenkunde, doch können dieselben einen plastisch vor uns stehenden Repräsentanten des mittelalterlichen Wohnhauses nicht ersetzen.

Wie lange wird es dauern, dafs wir diese Repräsentanten einer längst vergangenen Zeit und Kultur noch vor uns haben, wenn dieselben nur als romantische Ausflugsorte betrachtet werden. Die Romantik schwindet nicht, wenn derartige Schätze gut erhalten und ins rechte Licht gestellt werden. Hier müssen Verstand und Herz gleichmäfsig zu Recht kommen.

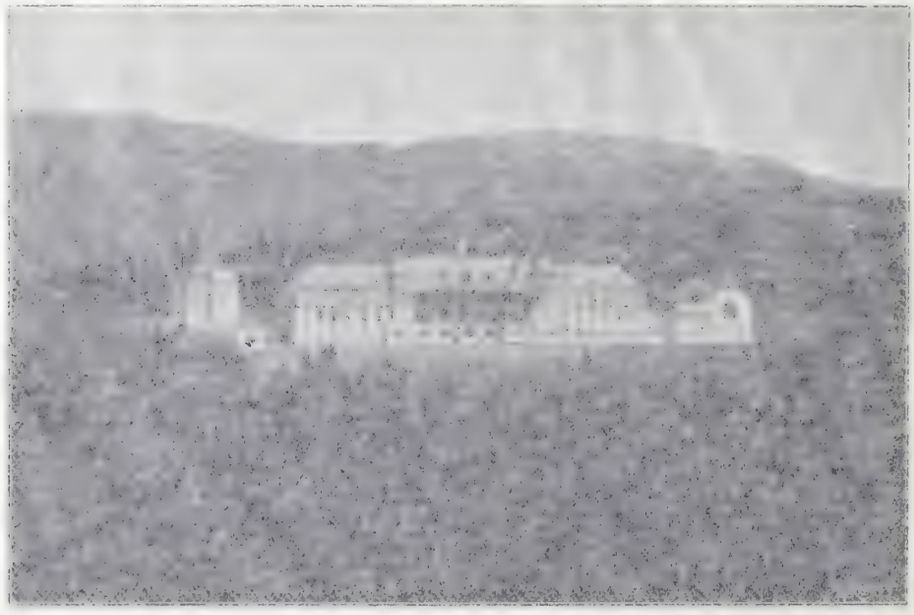
Wir besitzen in den Überresten der Casselburg nicht nur eine Wehrburg, sondern auch eine Lehrburg, wie keine zweite. Überreste nicht eines zerstörten, sondern eines in der Waldeinsamkeit vergessenen Burghauses, in dem jedes Loch, jeder Stein zu uns spricht. Freilich keine Sprache, die allgemein verständlich ist, die aber die Kundigen in der Hand haben, allgemein verständlich zu machen.

Die Eifel birgt noch eine unendliche Menge von beachtenswerten Kunstgegenständen, die nicht mehr zum modernen Haushalt zu gebrauchen sind und vereinzelt übergeben. Einen gewissen Beweis dafür bildet die von dem Herrn Regierungspräsidenten von Trier im vergangenen Jahre zu Trier veranstaltete Ausstellung. Sie wird [illegible] die Veranlassung, dafs später [illegible] eine Menge dieser Gegenstände zu Tage [illegible] Wie [illegible] wären derartige Schätze, die vereinzelt [illegible] in den unter Dach gebrachten Sälen der Casselburg, deren Mauern bis zum Dache ja noch stehen, aufgehoben, die heimische Kunst in einem heimischen Tempel, in dem Muster eines zeitgenössischen Wohnsitzes.

Mögen alle Kunstfreunde und Freunde der Eifel, alle Kunstverständigen und Kenner solch mittelalterlicher Wohnsitze, überhaupt jeder, der für höhere Zwecke ein Herz hat, sein Scherflein dazu beitragen, dafs uns der fast vergessene Schatz erhalten bleibt.

Zum Schlusse sei es gestattet, dem Herrn Regierungspräsidenten Dr. zur Nedden in Trier den wärmsten Dank auszusprechen für das Interesse, welches er der Aufnahmearbeit bezeigte, und für die Anregung, die er zu der Veröffentlichung an dieser Stelle gegeben hat. Diesem Interesse ist es auch zu verdanken, dafs die gesamte Arbeit, ergänzt durch eine Anzahl Photographien nach der Natur, in der demnächst zu Trier stattfindenden Ausstellung von Bildern, betreffend die Eifel, einen Platz finden wird.

A. Zengeler, Reg.-Baumeister.



Die Heilstätte Grünewald im Lieserthal.

Die Heilstätte Grünewald im Lieserthal.

Bei Manderscheid pflegen die Reisenden das Lieserthal zu verlassen, um sich durch den Kunowald den Ruinen des Klosters Himmerode oder dem Kyllthale zuzuwenden. Und doch bieten gerade die weiteren Partien der Lieser Punkte von unvergleichlicher Schönheit. Wer die Mühe nicht scheut, durch den Wald von Oberöfflingen gegen die östlichen Abhänge der Lieser vorzudringen, wird sich hier durch den Blick über die tief im Seitenthale der Kleinen Kyll einsam liegende Neumühle und das scharfgezackte Massiv des Mosenberges, welcher scheinbar aus tiefster Thalsohle herauszuwachsen scheint, reich belohnt finden. Ebensowenig bekannt sind die waldreichen Schluchten der unteren Lieser mit ihren Seitenthälern, die einsame Schlader Mühle am Eingange in das romantische Lambachthal und die Pleiner Mühle, wo die Felsen das Thal zu schliefsen scheinen und der Bach in schäumenden Kaskaden um die an den Felsen geklebte Mühle sich herumwindet. Vielleicht liegt hier die Zukunft für eine glänzendere Entwicklung der nahe gelegenen Kreisstadt Wittlich. Tausende von Pferdekräften liefsen sich hier mit verhältnismäfsig geringen Kosten durch Errichtung einer Thalsperre (Stauwehres) gewinnen. Neuerdings hat diese Gegend noch einen besonderen Reiz gewonnen durch die in einem Seitenthale der Lieser mitten im städtischen Forst Grünewald errichtete Heilstätte gleichen Namens. Scheinbar in stiller Einsamkeit, und doch nicht fern vom Verkehr, ist hier ein stattlicher Bau aufgeführt worden. Von der Anstalt, die sich hoch aus dem sie umgebenden Laubwalde heraushebt, ergiebt sich nach Süden ein Rundblick über den vorgelagerten Eichen- und Fichtenwald hinweg zu den Bergen der Mosel und den Spitzen des Hochwalds und Hunsrücks, während man gegen Westen tief unten die Lieser in weiten Bogen zwischen hohen Bergen sich hindurchwinden sieht, welche kulissenartig gegen das Thal vorgeschoben dem Bilde einen reizvollen Abschlufs gewähren. Am Ausgange des Lieserthales ist hier auch das liebliche vallis, jetzt „Hof Vailz“ zu sehen, dessen Besitz einst Erzbischof Albero von Trier (1139) dem Kloster Himmerode bestätigte. Derselbe Erzbischof war es, welcher 1140 auf dem nahegelegenen, einst dem Wodan geweihten Burgberge eine Veste zum Schutze seines Landes gegen die Angriffe des Grafen Heinrich v. Namur errichten liefs. Die Heilstätte verdankt ihre Entstehung der Anregung des Oberpräsidenten der Rheinprovinz, Exzellenz Nasse, und ist mit Unterstützung der acht nördlichen Kreise des Regierungs-Bezirks Trier, der Stadt Trier und einer Anzahl hochherziger Wohlthäter vom Kreise Wittlich errichtet. Sie ist zur Aufnahme unbemittelter und minderbemittelter Lungenkranker bestimmt. Wenn der „Eifelführer“ von der nahe gelegenen Kreisstadt Wittlich sagt, dafs sie „ein für ihre Höhe aufserordentlich mildes Klima besitzt“, so gilt dies noch mehr von der Heilstätte, welche in einer Höhe von 290 m gegen rauhe Winde von Norden und Osten vollkommen geschützt ist und doch infolge der sie umgebenden Wälder und Berge der erfrischenden Luft nicht entbehrt. Der Wanderer, welchen sein Weg ins liebliche Lieserthal führt, wird gewifs sein Auge gern auf ihr ruhen lassen. Den Kranken aber, welche hier Genesung suchen, möge der Blick auf die grünen Wälder und die fernen Höhen neuen Lebensmut geben und ihre Hoffnung auf den Segen dieses Werkes der Nächstenliebe in Erfüllung gehen lassen.

G. Mannkopff.

Zur Geschichte des Trierer Kunstvereins.

Der 1895 begründete Kunstverein zu Trier verdankte sein Entstehen einer Gemälde-Ausstellung.

Der Gedanke einer Gemäldeschau wurde zuerst von dem stellvertretenden Museumsdirektor Dr. Lehner — jetzt Direktor des Provinzialmuseums zu Bonn — gefasst, der im Anfang November 1894 mit dem Regierungsrat Michaelis — jetzt Oberregierungsrat zu Liegnitz — in Verbindung trat und mit diesem zusammen einige kunstsinnige Herren für einen Ausschuss gewann, welcher den nähern Plan festsetzte.

Die Ausstellung fand im Januar 1895 im grossen Oberlichtsaale des Provinzialmuseums statt. Ihren Grundstock bildeten Gemälde aus Trierer Privatbesitz, darunter neben älteren Meistern Bilder von Oswald Achenbach, Bendemann, de Beul, Bredow, Hackers, Helfft, Hildebrandt, Hilgers, Hünten, Lauenstein, Meissener, E. Preyer, F. Quaglio, Riedel, Rössler, Salentin, Verboeckhoven, Volkhart, v. Wille, Winnenberg u. a.

Die Nationalgalerie steuerte Gemälde von Diez, von v. Gebhardt, Knaus, Meyerheim, B. Vautier, Bokelmann, Faldt, Braith, Kröner und Menzel bei.

Ausserdem wurde die Ausstellung von auswärts mit Bildern namhafter Künstler wie Stuck, v. Uhde, Bracht, Schleich, Kampf, Liebermann, Spatz, Seel, Douzette u. s. w. beschickt.

Um die Kosten der künstlerisch sehr erfolgreichen Gemäldeschau zu decken, wurde die Ausspielung von Kunstwerken geplant und ins Werk gesetzt. Voraussetzung für die Genehmigung einer Lotterie war aber das Bestehen eines Vereins, der sich denn auch am 4. Februar 1895 konstituierte. Vorsitzender des Vorstandes wurde Regierungspräsident von Heppe, dessen Stellvertreter Domkapitular Aldenkirchen, Schriftführer Dr. Lehner. An den damals acht-

H. Otto.
Herbststurm.

köpfigen Vorstand schlossen sich aus den kunstsinnigen Kreisen der Stadt zahlreiche Vereinsmitglieder an.

Nach seinen Satzungen bezweckte der Kunstverein zu Trier, „die Kunst und insbesondere die Malerei zu fördern und das Verständnis von Werken der Kunst zu wecken und zu verbreiten."

Obgleich der Verein vornehmlich die Veranstaltung wiederkehrender Ausstellungen auf sein Programm geschrieben hatte, kam es zunächst zu weiteren solchen Unternehmungen nicht, wohl aber entwickelte sich ein reges Vortragswesen, zu dessen Hebung der als Nachfolger Lehners zum Schriftführer des Vorstandes gewählte Regierungsassessor Dr. Karl Kaufmann nicht wenig beitrug.

Im Frühjahr 1899 übernahm der neuernannte Regierungs-Präsident Dr. zur Nedden den Vorsitz, und unter der Leitung dieses mit starker Initiative begabten, vielseitigen, kunstfrohen und unermüdlichen Mannes wurde das Programm des Vereins auf der breitesten Basis zur Ausführung gebracht.

Allerdings hatte der Verein zunächst einen Verlust zu beklagen. Der Schriftführer Dr. Kaufmann wurde Landrat zu Malmedy. Der Vorstand ernannte den scheidenden Freund zum Ehrenmitglied mit Worten wärmsten Dankes für die zielbewusste, rastlose und von feinstem künstlerischem Verständnis getragene Arbeit, die Kaufmann erfolgreich für die Entwicklung und Hebung des Trierer Kunstlebens in den Dienst des Vereins gestellt hatte.

Kaufmanns Nachfolger als Schriftführer wurde Regierungs- und Gewerberat Dr. Bittmann.

Die erste grössere Veranstaltung der neuen Aera, die Goethefeier im Herbste 1899, verlief besonders glanzvoll. In „Iphigenie auf Tauris", dargestellt von den Mitgliedern des Karlsruher Hoftheaters, und in „Tasso", dargestellt von den Mitgliedern des Darmstädter Hoftheaters, bot der Kunstverein zwei festliche Aufführungen, die in ihrer Harmonie hinreissend und erhebend wirkten. In beiden Vorstellungen war das Stadttheater bis zum letzten Platze besetzt und nicht ein Wort fiel ungehört zu Boden. Neuartig war an beiden Abenden die Ausstattung der Bühne. Frische herbstliche Waldbäume, eine vom Dombildhauer Walter gebildete archaistische Statue der Göttin umrauschend, stellten den Hain Dianens dar. Die einheitliche Szene für „Tasso", ein schmucker Park, — auch für den vierten Akt, was eine die Stimmung festhaltende rasche Aufeinanderfolge der Aufzüge ermöglichte — gab mit den lebenden Blattpflanzen und lauschigen Plätzen einen Schauplatz von intimstem Reize. Der Erfolg des „Tasso" widerlegte, wie die Kölnische Zeitung hervorhob, „das leidige, zum Überdruss oft gehörte Vorurteil, dass „Tasso" nur im stillen Kämmerlein genossen werden könne, von der Bühne herab aber tödliche Langeweile erzeuge".

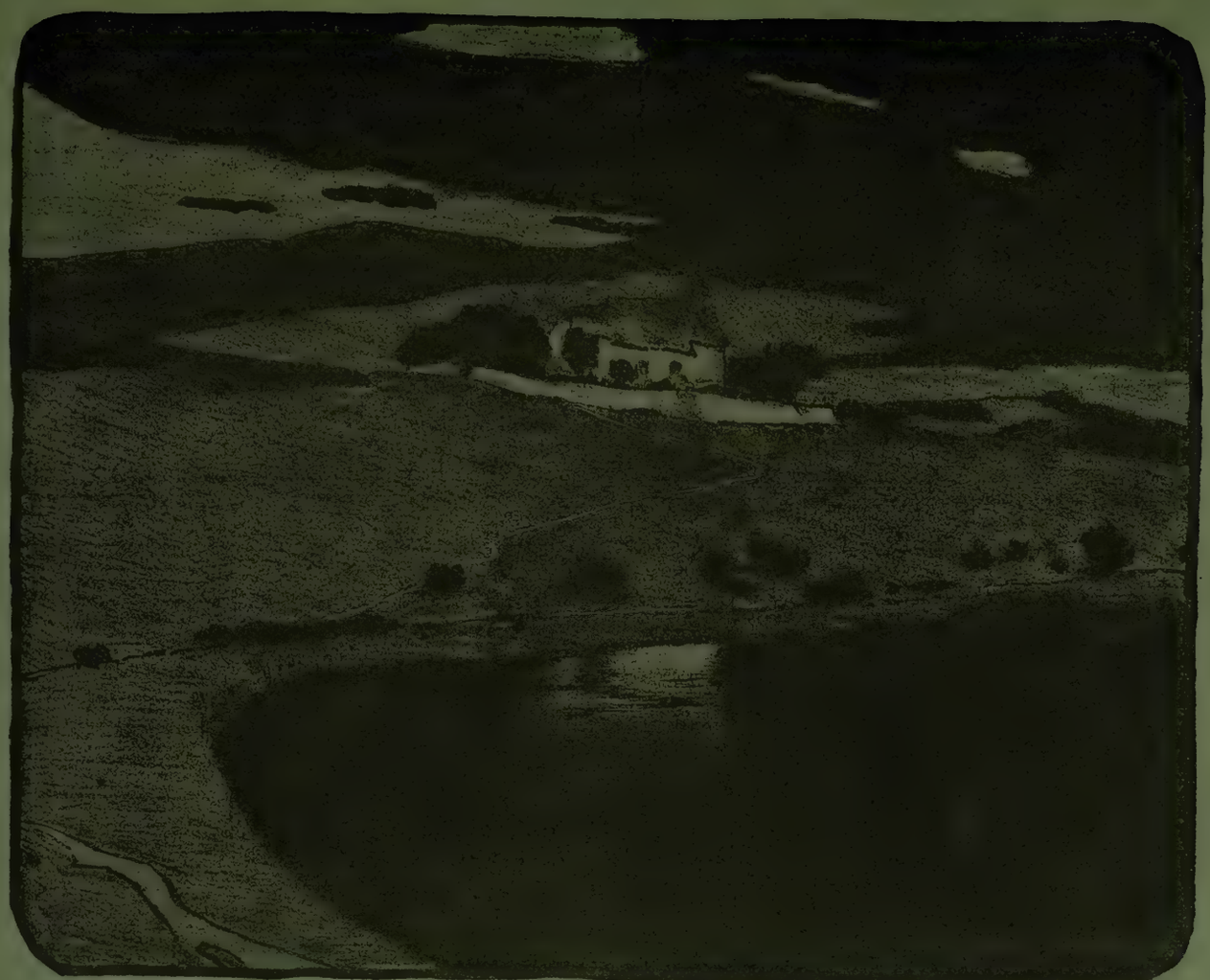
Die im Provinzialmuseum veranstaltete, vom Vorsitzenden feierlich eröffnete Ausstellung von Originalen zu Goethe-Illustrationen umfasste über dreihundert Bilder und Zeichnungen deutscher Künstler, vom Meister der schönen Linie, Wilhelm von Kaulbach, der mit seinen grossen Kartons vertreten war, bis zu den Allermodernsten. Wahllos seien genannt: Kreling, Meyerheim, Kirchbach, Zick, Weimar, Skarbina, Thumann, Flintzer, Eichler, Feldbauer, Münzer, Püttner, Rieth, Schmidhammer, Grotjohann, Kögler, Volkhart, Langhammer, Häberlin, Roeber.

Welche Fülle von Beobachtungs- und Genussmaterial bot diese Sammlung! Wie drang ein halbes Hundert deutscher Künstler verschiedener Zeit und verschiedener Schule in die Gedankenwelt unseres grössten Dichters ein? Was lasen sie aus ihm heraus, und wie wurde das Geschaute geistig, stofflich und rein technisch bewältigt? Es lag ein Stückchen Kunst- und Kulturgeschichte in dieser Sammlung. Und die Kunstgemeinde Triers wusste das Gebotene zu würdigen.

Eine Institution von bleibendem Werte schuf, ebenfalls noch 1899, der Kunstverein durch einen Lesezirkel für Kunstzeitschriften. Hierdurch kam er, wie der Erfolg lehrte, einem Bedürfnis entgegen. Wer abseits von den grossen Kunstzentren sich in den temperamentvollen Entwickelungen unserer Zeit nicht durch Lektüre auf dem Laufenden erhält, der wird, plötzlich vor die Rätsel neuer Formen gestellt, Grimassen für Gesichter, und Gestirne für Protuberanzen ansehen, Evolution für Bocksprünge und Narreteiung der Nebengeister für die Richtung. Sichten! Sichten! Dies war wohl der Gedanke, von dem ausgehend zur Nedden dem Vorstand das neue Unternehmen vorschlug, das denn auch, wie vorausgesehen, nicht versagte.

Waren die Kunstzeitschriften für eine auserlesene kleine Gemeinde bestimmt, so sollte eine im Jahre 1900 ins Leben gerufene Einrichtung der grossen Allgemeinheit zu gute kommen. Die allwinterlichen Volksunterhaltungsabende wurden im Schoosse des Kunstvereins geboren. Diese Sonntagabende führen in dem prächtigen Trevirissaale 2 – 3000 Menschen ohne Unterschied des Standes, der Konfession und der politischen Richtung zusammen, die durch Instrumentalmusik, Gesang, Vorträge, Lichtbilder und Schaustellungen Ergötzung und Erhebung finden nach den schweren Arbeitsstunden der Woche. Auch Männer, wie der tiefgründige Forscher Hettner, der feurige, vielgereiste Dompropst Scheuffgen, der sympathische sinnige Dichter Isenkrahe haben ihre Freude daran, Männern und Frauen aus dem Volke Einblick zu gestatten in die Werkstätte ihres Geistes.

Ebenso wie Trier die Volksunterhaltungsabende in erster Linie der Initiative zur Neddens dankt, ist der Plan wiederkehrender Saarmosel-Musikfeste seinem und seiner Gemahlin Kunstsinn entsprossen. Das erste Musikfest zu Trier



-MAAR-

E. NIKUTOWSKI.
LITHOGRAPHIE.

verlief aufs glanzvollste. Koblenz ist in diesem Jahre an der Reihe, und 1904 wird sich Saarbrücken-St. Johann hören lassen. 1900 stellte der Kunstverein dem Musikfeste seine allezeit lebendigen Kräfte zur Verfügung und veranstaltete ein zweitägiges Gastspiel der wackeren Darmstädter, das im „Zerbrochenen Krug“ mit dem unübertrefflichen Generaldirektor und Darsteller Emil Werner als „Adam“ seinen Höhepunkt fand.

Von tiefgehender Wirkung war die Ausstellung der vom weiland Oberbürgermeister Kaufmann-Bonn mit liebevollem Verständnis zusammengetragenen reichen Sammlung Dürerscher Holzschnitte und Kupferstiche.

Was die Macht echter Kunst ist, und was die Erziehung zur Kunst heisst, das liess diese Ausstellung im hellsten Lichte erkennen. Anfangs war sie wenig besucht, und wer nur zur Ausfüllung einer müssigen Stunde sich in die Ausstellung begab, den sah man zunächst mit dem bekannten verständnislosen Blick die herrlichen Blätter der grossen und kleinen Passion, des Lebens Mariä, der Apokalypse u. s. w. abgrasen. Aber wie änderte sich das Bild, wenn sich eine freundliche Seele fand, die den Erklärer spielte und das Verständnis für Kunst und Technik des grossen Albrecht wachzurufen verstand! Dass auf dem Boden der alten Römerstadt nicht nur die Lust heiteren Schauens und Ergötzens gedeiht, sondern auch ein elementarer Kunstdrang, ein ernstester, lebt und Befriedigung heischt, das lehrte Dürer. Die Ausstellung wurde von Tag zu Tag mehr besucht und musste wiederholt verlängert werden.

Zu einer Aufführung der Sophokleischen „Antigone“ am 30. November vorigen Jahres begrüsste Trier das Darmstädter Hoftheater zum drittenmale in seinen Mauern. Zweitausend zweihundert Zuschauer! Der Wohlklang und das Ebenmass, die Kraft und die Innerlichkeit, die Leidenschaft und die Lieblichkeit der unvergänglichen Dichtung des attischen Meisters wurde von den Künstlern zu vollendetem Ausdruck gebracht. Frieda Eichelsheim, mit reichen äusseren Mitteln ausgestattet und das Griechentum seelisch erfassend und durchgeistigend, liess die Gestalt der hehren heissblütigen Antigone in ihrer ganzen antiken Grösse erscheinen, Erinnerungen wachrufend an die besten Zeiten der unvergleichlichen Darstellerin hochgemuter Griechinnen, Pauline Ulrich. Als starrer Vertreter der Herrschergewalt, Kreon, stand ihr der aus dem Innersten schöpfende Heinrich Hacker gegenüber, ein Darsteller, der Gedanken, Wort und Gebärde zu einem untrennbaren Ganzen zu verschmelzen versteht. Mit Eindringlichkeit und schlichter Grösse sprach und spielte Emil Werner den Teiresias. Dieses hervorragenden Künstlers klare Diktion verliert sich, wie schon sein Antonio im „Tasso“ zeigte, weder in die Irrgärten üppiger Rhetorik, noch trottet sie in der Pappelallee nüchterner Reflexion.

Der edle Stil der Darmstädter Künstler ist es, der die Trierer besonders anmutet, der Stil, von welchem die „Kölnische Zeitung“ bei Besprechung des „Tasso“ sagte, er sei „ebensoweit entfernt von dem stark auftragenden Pathos Possarts, als von dem Sichgehenlassen des grossen Sprechers Kainz. Dass Verse als Verse gesprochen werden müssen, das haben die Darsteller des Darmstädter Hoftheaters unter dem mächtigen Einfluss des modernen Bühnenrealismus noch nicht verlernt — und das ist gut, löblich und erquicklich.“

Eine merkwürdige Erscheinung, aber vielleicht nur scheinbar ein Widerspruch, dass der junge Fürst, der den Stürmern und Drängern in den bildenden Künsten zu Darmstadt eine Heimstätte bot, in der es ihnen erlaubt sein sollte, auf den Trümmern der Renaissance ihre Ideen auszuleben, sich der Schauspielkunst gegenüber konservativ zeigt und sein Hoftheater zu einer Pfleg- und Pflanzstätte der guten alten Tradition, eines reinen Stiles echter Kunst gemacht hat, die, unberührt von all dem zersetzenden und zerbröckelnden Einfluss eines — nunmehr glücklich absterbenden — Verismus, eine wahre Oase in der überall immer öder werdenden Wüstenei unserer Theaterkunst geworden ist.

Bezeichnend ist auch hier wieder die Empfänglichkeit Triers für ernste Richtung. Die „Antigone“-Aufführung war — so hörte man vielfach aussprechen — eine Erinnerung fürs Leben.

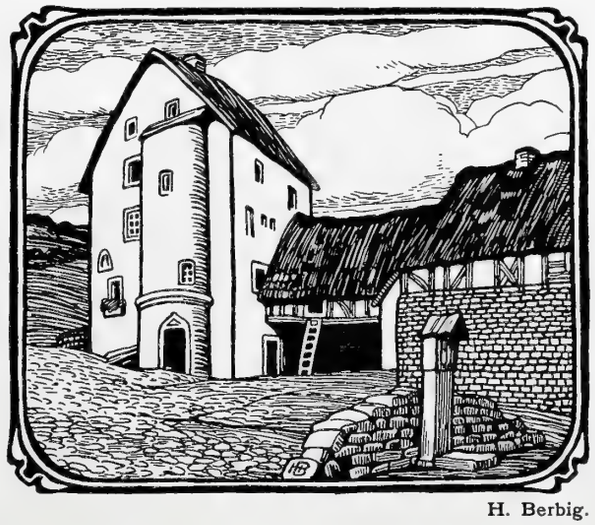
Von den mannigfachen Vorträgen, die der Kunstverein veranstaltete, seien die von Loeschke, Clemen, Aldenhoven, Hettner, Zimmermann, Leitschuh erwähnt.

Besonderes Interesse erweckten die Vorträge Hettners, die an eine akademische Preisarbeit dès Pariser Architekten Felix Boutron, die imposante Rekonstruktion der Trierer Thermen, anknüpfte. Boutron hatte, vom Kunstverein hierzu eingeladen, seine zahlreichen grossen Aquarelle ausgestellt, die den alten Badepalast in üppiger Pracht und Herrlichkeit wiedererstehen liessen. Manchen der Konjekturen Boutrons, der seine Thesen selber verteidigte, fehlte die zwingende Logik und der reale Untergrund. Spätere Nachgrabungen erwiesen, — sofern es einer Beweisführung überhaupt noch bedurfte —, dass der Einspruch Hettners ein wohlbegründeter war. Die Gründlichkeit des deutschen Gelehrten siegte über die Phantasie des französischen Architekten.

Dass auch entlegenere Themata dem Bildungsbedürfnis der Trierer willkommen sind, bewies der überaus zahlreiche Besuch des Vortrages, welchen der Bearbeiter des Dodekachordon von Heinrich Loritz (Glareanus, 1657), der ehrwürdige Peter Bohn über die Entwickelung der Tonkunst aus ihren abendländischen Anfängen und den Werdegang der schriftlichen Aufzeichnung von Melodie und Harmonie am 28. Februar dieses Jahres hielt.

Mit dieser Veranstaltung hat der Kunstverein einen mit den wichtigsten musikgeschichtlich wirksamen Vereinigungen, dem Cäcilienverein, der Gesellschaft für Musikforschung (Berlin) und den Benediktinern von Solesmes in naher Beziehung stehenden, durch zahlreiche Veröffentlichungen in den Fachkreisen längst rühmlich bekannten Forscher auch einmal an der Stätte seiner beruflichen Wirksamkeit — Bohn ist Gymnasialoberlehrer und wird noch in diesem Jahre sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum begehen — zu Worte kommen lassen. Als Anschauungsmaterial unterstützte den Vortrag eine Sammlung liturgischer Handschriften vom 9. Jahrhundert bis zur Jetztzeit. Als Leitfaden fand jeder Besucher auf seinem Platze eine Neumentabelle und ein Blatt, auf welchem am Beispiele eines Chorals die Entwickelung der Notenschrift verdeutlicht war. Ausserdem wurde der Vortrag durch Chorgesänge illustriert. So wurde ein klares Bild der Entwickelung des Choralgesanges „aus der Sprachmelodie“ der Psalmen unter dem Einflusse des griechischen diatonischen Tongeflechtes durch die Zeiten desBischofs Ambrosius und des Papstes Gregor gewährt, der Unterschied der einzelnen „Musikdialekte“, z. B. des mailändischen und römischen, verdeutlicht und die Bereicherungen bis zur antiphonischen Freiheit erläutert.

Mit Befriedigung darf der Kunstverein auf die Erfolge seiner arbeitsreichen vielseitigen Veranstaltungen zurückblicken. Seine diesjährige Ausstellung: „Die Eifel in der Kunst“, ist eine Veranstaltung grossen Stils, die das Interesse des ganzen deutschen Volkes wachrufen wird. Darum verlohnte es sich wohl, bei dieser Gelegenheit die rühmliche Lebensgeschichte des Trierer Kunstvereins zu erzählen.



H. Berbig.

Rheinisches Kunstleben.*

BASEL. (Sandreuter-Ausstellung. — Kaim-Orchester. — Hauptmanns „Weber".) Die vornehm ausgestattete Sandreuter-Ausstellung in der Kunsthalle erfreut sich regen Besuches, namentlich auch von Fremden, die erstaunt sind, in dem ihnen nicht oder nur als Böcklinschüler oder „-Nachahmer" bekannten Maler einen höchst eigenartigen Künstler, speziell einen grossen Landschafter und Dekorateur kennen zu lernen. — Unser Wintermusikleben beginnt auszuklingen, allerdings ganz besonders herrlich. Wir hatten nämlich zwei exquisit feine Konzerte des Kaim-Orchesters unter Felix Weingartners Leitung. — Dilettanten (Arbeiter) haben Gerhart Hauptmanns „Weber" aufgeführt, recht brav, so dass man für die an diesem Stück begangene Unterlassungssünde des Stadttheaters einigermassen entschädigt sein konnte. -s-

MANNHEIM. (Theater. — Musik. — Börse.) Mit der ersten Aprilwoche hat man in Mannheim gewissermassen die Wintersaison abgeschlossen. Die künstlerischen Veranstaltungen haben ihren Höhepunkt oder gar ihren Abschluss erreicht, und auch sonst ist manches festlich Anregende noch unter Dach und Fach gebracht worden.

Das „Moderne Theater" hat sich aufgelöst. Das Hoftheater hat in menschlich und kollegial liebenswürdiger Weise sich bemüht, durch Beteiligung an einem Gesamtgastspiel zu gunsten der Truppe den üblen Eindruck zu verwischen, den das „Moderne Theater" durch den Vertragsbruch seines Direktors hier erfahren musste.

Der Burgschauspieler Kainz hat in klassischen und modernen Rollen sein Gastspiel an drei Abenden erledigt. Den nachhaltigsten Eindruck hat sein Cyrano gemacht. —

Die in den Wintermonaten üblichen acht „Musikalischen Akademien" mit den mehr oder minder glücklich gewählten Solisten auf gesanglichem oder instrumentalem Gebiet sind nunmehr absolviert. Wenn nicht alle Zeichen trügen, werden diese höchst gediegenen und überaus stark besuchten Konzertveranstaltungen nächsten Winter wohl auf zwölf Aufführungen erhöht, falls die Vermehrung des Orchesters, die ebenfalls angestrebt wird, zustande kommt, und dieselben werden, da sie seit ein paar Jahren ein Notunterkommen im Theater nehmen mussten, in die dann vielleicht fertiggestellte Festhalle verlegt werden. Durch seine bis jetzt öffentlich nicht ganz klar gelegte Geschäftsführung musste der Vertreter des Herrn Bruno Schmitz von der Leitung des Festhallebaubüreaus enthoben werden. Das zu Pfingsten für hier projektiert gewesene badische Sängerbundfest ist mit Rücksicht auf die bis dahin nicht zur Vollendung gelangende Festhalle auf nächstes Jahr verschoben worden.

Als ein Letztes und für Mannheim Bedeutungsvolles möchte ich noch die festliche Einweihung der „Börse" erwähnen, die unter Anwesenheit dreier badischer Minister, der staatlichen und städtischen Behörden stattgefunden hat. Über das Gebäude selbst und noch einige andere auf den Handel und Verkehr hier Bezug habende Neuerstellungen möchte ich das nächste Mal im Zusammenhang berichten.

Die Eifel, mit der dieses Heft sich vorzugsweise beschäftigt, ist in Mannheim vor einiger Zeit durch eine reichhaltige Sammlung Volkmann scher Bilder vortrefflich eingeführt worden. J. A. B.

FRANKFURT a. M. (Unsere Anlagen. — Wissenschaftliche Stiftung. — Schauspielhaus. — Kunstverein.) Unsere Frühlingssonne bescheint einmal wieder das Umhacken schöner ehrwürdiger Bäume und zu Ehren einer kleinen Minorität muss gesagt werden, dass sich wenigstens dieser dabei ein bitteres Gefühl bemächtigt. Den meisten Einwohnern ergeht es aber wie andern Grossstädtern, die modischerweise irgend eine Stilübung aus Stein und Kalk den schattigsten Eichen vorziehen. Und da, wo ein breiter Rasen unsere Augen mit Grün sättigen könnte, ist ganz gewiss ein prächtiges Blumenbeet, womöglich noch ein Blumenkorb eingeklebt. Solche Gärtner, die nicht etwa städtisch sind, vielmehr eine Firma repräsentieren, würden sogar mitten so aus ihren Zierpflanzen noch ihre deutliche Adresse auf einem Querholz ragen lassen, ebenso wie ein unterthänigster Geburtstags-Dichter niemals Namen, Strasse und Stockwerk anzugeben vergisst, oder Leinengeschäfte, die Menschen zwingen, auf ihrer reinsten Unterwäsche ein viertel Dutzend grosser blauer Firmenstempel zu tragen. Was uns gleich den meisten deutschen Plätzen fehlt, ist ein Stadtgarten wie die Aue in Kassel, wo man die Farbenpracht von Blumen verschmäht und nur weite Grasflächen mit prachtvollen Baumgruppen abwechseln, von einem ruhigen klaren Wasser durchschnitten. Ein berühmter Landschafter und zwar Steinhausen gestand mir einmal, dass es ihn nach einem Frühlingsmorgen in jener Aue nicht mehr in die Gemälde-Galerie ziehe, so stark verblasse alsdann die grosse Kunst sogar gegen die Natur selbst. Inzwischen schafft der kühne und stille Unternehmungsgeist unseres Oberbürgermeisters eine wissenschaftliche Stiftung nach der andern, so jetzt wieder eine solche für Philologie und Geschichte. Auf diese Weise dürfte

* Die Berichte aus Berlin, München und Wien mussten diesmal ausfallen, ebenso die Buchbesprechungen.

KARL BIESE
KIRCHAUFGANG IN ULMEN (EIFEL).

Rheinisches Kunstleben.*

BASEL. (Sandreuter-Ausstellung. — Kaim-Orchester. — Hauptmanns „Weber".) Die vornehm ausgestattete Sandreuter-Ausstellung in der Kunsthalle erfreut sich regen Besuches, namentlich auch von Fremden, die erstaunt sind, in dem ihnen nicht oder nur als Böcklinschüler oder „-Nachahmer" bekannten Maler einen höchst eigenartigen Künstler, speziell einen grossen Landschafter und Dekorateur kennen zu lernen. — Unser Wintermusikleben beginnt auszuklingen, allerdings ganz besonders herrlich. Wir hatten nämlich zwei exquisit feine Konzerte des Kaim-Orchesters unter Felix Weingartners Leitung. — Dilettanten (Arbeiter) haben Gerhart Hauptmanns „Weber" aufgeführt, recht brav, so dass man für die an diesem Stück begangene Unterlassungssünde des Stadttheaters einigermassen entschädigt sein konnte. -s-

MANNHEIM. (Theater. — Musik. — Börse.) [illegible] in Mannheim gewissermassen die Wintersaison abgeschlossen. Die künstlerischen Veranstaltungen haben ihren Höhepunkt oder gar ihren Abschluss erreicht, und auch sonst ist manches festlich Anregende noch unter Dach und Fach gebracht worden.

Das „Moderne Theater" hat sich aufgelöst. Das Hof-[illegible] Gesamtgastspiel zu gunsten der Truppe den üblen Eindruck zu verwischen, den das „Moderne Theater" durch den Vertrags-[illegible] erfahren [illegible]

[illegible] Kaiser [illegible] klassischen und [illegible] Gastspiel [illegible] erledigt. Den [illegible] Eindruck hat [illegible] gemacht.

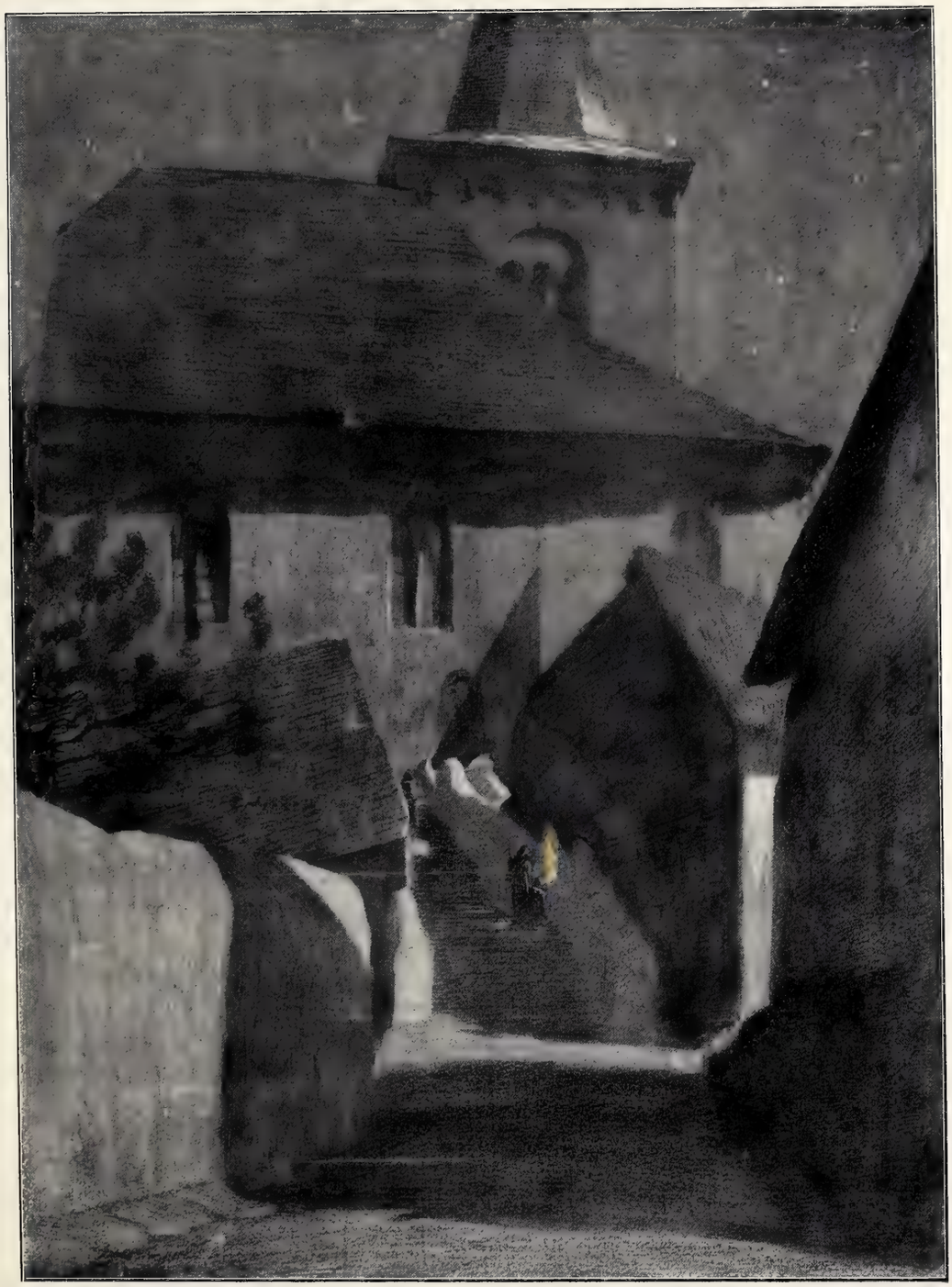
Die in den Wintermonaten üblichen acht „Musikalischen Akademien" [illegible] oder minder [illegible] gewählten Solisten auf gesanglichem oder instrumentalem Gebiet sind nunmehr absolviert. Wenn nicht alle Zeichen trügen, werden diese [illegible] Konzertveranstaltungen nächsten Winter wohl auf zwölf Aufführungen erhöht, [illegible] Orchesters, [illegible] angestrebt wird, [illegible] und dieselben werden, da sie seit ein paar Jahren ein Notunterkommen im Theater nehmen mussten, in [illegible] fertiggestellte Festhalle verlegt werden. Durch seine bis jetzt öffentlich nicht ganz klar gelegte [illegible] musste der Vertreter des Herrn Bruno Schmitz von der Leitung des Festhallebaubüreaus enthoben werden. Das zu Pfingsten für hier projektiert gewesene badische Sängerbundfest ist mit Rücksicht auf die bis dahin nicht zur Vollendung gelangende Festhalle auf nächstes Jahr verschoben worden.

Als ein Letztes und für Mannheim Bedeutungsvolles möchte ich noch die festliche Einweihung der „Börse" erwähnen, die unter Anwesenheit dreier badischer Minister, der staatlichen und städtischen Behörden stattgefunden hat. Über das Gebäude selbst und noch einige andere auf den Handel und Verkehr hier Bezug habende Neuerstellungen möchte ich das nächste Mal im Zusammenhang berichten.

Die Eifel, mit der dieses Heft sich vorzugsweise beschäftigt, ist in Mannheim vor einiger Zeit durch eine reichhaltige Sammlung Volkmannscher Bilder vortrefflich eingeführt worden. J. A. B.

FRANKFURT a. M. (Unsere Anlagen. — Wissenschaftliche Stiftung. — Schauspielhaus. — Kunstverein.) Unsere Frühlingssonne bescheint einmal wieder das Umhacken schöner ehrwürdiger Bäume und zu Ehren einer kleinen Minorität muss gesagt werden, dass sich wenigstens dieser dabei ein bitteres Gefühl bemächtigt. Den meisten Einwohnern ergeht es aber wie andern Grossstädtern, die modischerweise irgend eine Stilübung aus Stein und Kalk den schattigsten Eichen vorziehen. Und da, wo ein breiter Rasen unsere Augen mit Grün sättigen könnte, ist ganz gewiss ein prächtiges Blumenbeet, womöglich noch ein Blumenkorb eingeklebt. Solche Gärtner, die nicht etwa städtisch sind, vielmehr eine Firma repräsentieren, würden sogar mitten so aus ihren Zierpflanzen [illegible] auf einem Querholz ragen lassen, ebenso wie ein unterthänigster Geburtstags-Dichter niemals Namen, Strasse und Stockwerk anzugeben vergisst, oder Leinengeschäfte, die Menschen zwingen, auf ihrer reinsten Unterwäsche ein viertel Dutzend grosser blauer Firmenstempel zu tragen. Was uns gleich den meisten deutschen Plätzen fehlt, ist ein Stadtgarten wie die Aue in Kassel, wo man die Farbenpracht von Blumen verschmäht und nur weite Grasflächen mit prachtvollen Baumgruppen abwechseln, von einem ruhigen klaren Wasser durchschnitten. Ein berühmter Landschafter und zwar Steinhausen gestand mir einmal, dass es ihn nach einem Frühlingsmorgen in jener Aue nicht mehr in die Gemälde-Galerie ziehe, so stark verblasse alsdann die grosse Kunst sogar gegen die Natur selbst. Inzwischen schafft der kühne und stille Unternehmungsgeist unseres Oberbürgermeisters eine wissenschaftliche Stiftung nach der andern, so jetzt wieder eine solche für Philologie und Geschichte. Auf diese Weise dürfte

* Die Berichte aus Berlin, München und Wien mussten diesmal ausfallen, ebenso die [illegible]ngen.



Frankfurt allmählich zu einem Dilettantentum von jenem vornehmen Charakter gelangen, wie ihn das achtzehnte Jahrhundert sehr gut, das neunzehnte aber in eher ungünstigem Sinne gekannt hat. Denn die verschiedenen Mosaikteile des Universitätswesens, welche seit Jahr und Tag bei uns zusammengetragen werden, haben doch Dilettanten nur zu Teilnehmern, aber keineswegs als Vortragende. Wir werden also in unsern Mauern durch eine gemeinsame geistige Thätigkeit von tüchtigen Fachmännern und lernbegierigen Bürgern eine Art freier Gelehrten-Republik etablieren, die der Mainstadt eine ganz neue Physiognomie geben könnte. Nimmt doch unsere junge Handels-Akademie bereits einen vielversprechenden Fortgang, obgleich wir noch nicht die Fortschritte Kölns erreicht haben, wo die Professoren ihre Schüler auch zu Besuchen in grosse Fabrik-Unternehmen einführen. Die blühende chemische Industrie in Frankfurts Umgegend würde da wohl in erster Linie anlocken, was diese Unternehmen aber nicht hindern werden, die klösterliche oder militärische Strenge in der Wahrung ihrer Fabrik-Geheimnisse um ein Jota zu mildern. Jene zu diesem Zweck durchgeführten Systeme würden einem französischen Schriftsteller schon längst Stoff zu einem Roman gegeben haben, aber unsere deutschen Erzähler schreiben ja entweder im Goldschnitt oder sie glauben die Wirklichkeit belauscht zu haben, wenn sie nur das Tier im Menschen brüllen, springen und zerfleischen lassen. — Unser Schauspielhaus hat wenig Neues gebracht, höchstens eine Wiedereinstudierung des Falles Clémenceau, dem einige feine Nasen sehr zu Unrecht bereits den Moder der Zeit anriechen wollten. — In der Oper ist Charpentiers „Louise“ bekanntlich auch schon über andere Bühnen gegangen. — Im Kunstverein ist neben einer Kollektion der verschiedensten englischen Maler — moderner wie alter — der künstlerische Nachlass Otto Scholderers ausgestellt. Letzterer kommt Ende April zur Versteigerung. Es handelt sich da um nicht weniger als 116 Gemälde, Stillleben, wie Porträts, wie vor allem Landschaften, denen fast niemals jener intime Reiz fehlt, der das eigenste Wesen des verstorbenen Künstlers erfüllte. Unter den Bildern ist auch der Bauernhof in Cronberg zu erblicken, den Fantin-Latour als früherer Käufer mit der Bemerkung zurückgesandt hatte: nur eine Galerie dürfe ein solches Kunstwerk besitzen, in Privathäusern würde es verschwinden. Scholderers Bildnis vor dem Katalog wird Kennern Frankfurter Typen eine starke vaterstädtische Erinnerung einhauchen. Dieser ruhige scharfe Blick, bei ihm noch gehoben durch die Milde seines Künstlertums, findet sich hier nichts weniger als selten und zwar bei Christen wie bei Juden. — Ein Sichzurückziehen gleichsam vor dem Eindringen der Grossstadt auf unser Gemüt! — Auch dieser Monat sieht Frankfurt in Verlust und Teilnahme um einen seiner gemeinnützigsten Bürger, der besonders für die oben erwähnten wissenschaftlichen Stiftungen mit seinem Millionengeschenk grundlegend geworden ist. Herr Georg Speyer, Associé der Speyerschen Welthäuser in Frankfurt, London und Newyork, hätte schon als blosser intimer Zuschauer über die wirtschaftliche Entwickelung der Union seit dem Bürgerkriege jedem Gelehrten das wertvollste Material geben können. Allein unsere Professoren scheinen zumeist solche natürliche Quellen noch gar nicht zu kennen, die allerdings schwierig auszuschöpfen sind.

. . . . e.

WIESBADEN. (Segantini. — Adolf Lier. — Martin Brandenburg.) Die grosse internationale Kunstausstellung, die im vergangenen Jahre in Venedig veranstaltet war, erwies sich vor allem auch als eine grosse Revue dessen, was Italien auf dem Gebiete der bildenden Kunst im Augenblick leiste und im neuen Jahrhundert zu leisten verspreche. Da trat nun das Eine deutlich hervor: von allen Malern des Landes vermag sich keiner an Einfluss mit Segantini zu messen, der auf dieser Schaustellung zwar nicht mehr vertreten war, dessen Geist aber in vielen seiner Landsleute, namentlich in den oberitalienischen Schulen lebte. Selbst die jüngeren Repräsentanten der venetianischen Malerei kämpften unter diesem Zeichen; ihm und nicht dem eigenen farbenfrohen Vater folgte zum Beispiel Ciardi, der Sohn, sowohl in dem Streben nach Einfachheit, als auch in dem nach jener brillanten äusseren Technik der Pointilliermalerei, die mit dem Namen Segantinis auf immer verknüpft bleiben wird. Gewiss wird das grosse Segantini-Werk, das in diesen Wochen herauskommen soll, Aufschluss geben über die frühere Entwicklung des Meisters; solange aber seine Lebensgeschichte noch nicht das allgemeine Eigentum der Kunstfreunde geworden ist, wird man den seltenen Gemälden des Künstlers, die frühere Phasen seines Werdens veranschaulichen, besondere Aufmerksamkeit entgegenbringen. Ein solches Bild von grösster Bedeutung ist für einige Wochen in den Räumen des Nassauischen Kunstvereins ausgestellt. Es ist von einem Münchner Kunsthändler für eine beträchtliche Summe erworben und wird seinen Platz in einer der hervorragendsten Privatgalerien — leider nicht in Wiesbaden — finden. Wer das „Hirtenidyll“ sieht, ist im ersten Augenblick zweifelhaft, wem es zuzuweisen sei. In der Art der Behandlung erinnert manches an Millet, bei den Farben denkt man an Diaz, nur dass sie prächtiger und leuchtender sind. Erst wer näher zuschaut und alles in allem nimmt, dürfte auf Segantini verfallen und erfreut sein, den grossen Sohn der Alpen von einer neuen Seite kennen zu lernen. Da ist nun — um beim Ausgangspunkte zu bleiben — von der Pointilliermalerei seiner Mannesjahre, mit der er „das Licht der Sonne“ zu erobern gedachte, noch nichts zu spüren, die Farben sind gar nicht einmal besonders dick aufgetragen, und dennoch ist das Bildchen von einer Leuchtkraft, wie kaum eines der späteren in der bekannten Manier hergestellten. Unwillkürlich wandern die Gedanken zu Anselm Feuerbachs „Idyll von Tivoli“. Wie lange hat unser grosser Landsmann mit diesem Stoffe gerungen, wie vieler Versuche hat es bedurft, bis er die endgültige Form gefunden hat, die durch den Zauber ihrer Linien mehr noch in der Reproduktion wie im Original den Beschauer gefangen nimmt! Welch ein Kontrast nun zwischen dem Hirtenknaben und dem Mädchen Feuerbachs in ihrer idealen Gewandung und ihrer kunstreichen Haltung und der Szene, die uns Segantini darbietet! Und dennoch üben beide Darstellungen auf mich fast dieselbe Wirkung. Während uns der ältere Meister durch das Ganze seiner Komposition in eine höhere Welt erhebt, erreicht Segantini das nämliche Ziel durch die Harmonie des fast überirdischen Glanzes seiner Farben und durch die Wucht, mit der er die Tiere an dem Leben der Menschen teilnehmen lässt.

F. von Wille.
Manscheid bei Wildenberg (Eifel).

Mit sehr viel geringeren Ansprüchen tritt man an die Studien aus dem Nachlass des 1882 verstorbenen Landschaftsmalers Adolf Lier heran, die gleichzeitig im Museum ausgestellt waren. Wer nicht weiss, welche Stellung ihm, als dem Lehrer Baischs, Stäblis und anderer tüchtiger moderner Meister zukommt, dem kann es vielleicht geschehen, dass er achtlos an diesen bescheidenen Arbeiten vorübergeht. Versenkt man sich indessen mit pietätvoller Liebe in diese Skizzen, so gewinnt man einen Einblick in ein Leben, das reich ist im Ringen, aber auch im Gelingen und im stetigen Fortschreiten. Bei den intimen Vorzügen dieser Studien wird man es mit Genugthuung begrüssen, dass der Nassauische Kunstverein sich entschlossen hat, eine von ihnen für die Galerie zu erwerben. Die Meinung war keineswegs, dass hierdurch Adolf Lier würdig vertreten sei, wohl aber werden alle, für die sein Name kein leerer Schall ist, sich beim Anschauen gern seiner grösseren Werke erinnern und sich mit Dank vergegenwärtigen, dass er der deutschen Landschaftsmalerei seiner Zeit den rechten Weg gewiesen hat.

Aus der Ruhe, die über den beiden besprochenen Künstlern liegt, wird man aufgeschreckt, wenn man sich zu dem Bangerschen Salon begiebt, wo gegenwärtig fast das ganze Malwerk Martin Brandenburgs ausgestellt ist. „Freude“ und „Sandsturm“ bekundeten ein ungewöhnliches Können, bei beiden ist das Motiv einigermassen verständlich, beide verfehlen daher nicht eines nachhaltigen Eindrucks. Aber ein Künstler, dem die Gabe zu teil geworden, solche Gedanken leibhaftig werden zu lassen, sollte es versuchen, Herr seiner zügellosen Phantasie zu werden, von deren Ausgeburten im Bangerschen Salon reichliche Proben zu sehen waren. Erich Liesegang.

BONN. (Klinger-Ausstellung. — Neues Theater.) Der bekannten Regsamkeit und Opferwilligkeit der Dramatischen Gesellschaft war es möglich geworden, der vorzüglich gelungenen Thoma-Ausstellung die versprochene Klinger-Ausstellung folgen zu lassen. Original-Reproduktionen und Radierungen aus allen Schaffensperioden Max Klingers gaben ein zureichendes Bild von des Künstlers Eigenart. Der Schritt vom deutsch-sinnigen Meister Thoma zum hellenisch-titanisch-sinnenden Meister Klinger wirkte eigenartig genug. Dort treue behagliche Ruhe, hier kühner Aufruhr ins Unentdeckte hinein. Als vorzügliche Proben der von Klinger wiedergewonnenen deutschen Griffelkunst kamen zunächst des Künstlers diesbezügliche Erstlingsarbeiten, die „Radierten Skizzen“ in Betracht. Allemal wenn sich eine Künstlergeneration an der Sinnlichkeit des Colorismus gesättigt hat, wird eine neue Geistigkeit schöpferisch zu Rechte kommen und der Denker die Linien seiner Sehnsucht mit dem Griffel zu zeichnen suchen. So entspricht die Griffelkunst dem Wechselspiele zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit in der bildenden Kunst. Bei Klinger ringt diese Geistigkeit darnach, sich vom Zufälligen der nächstbesten Wirklichkeit zu erlösen und den unvergänglichen Gleichnissinn alles Vergänglichen aufzusuchen. Und das geschieht in vollem Anschluss an den sinnlichen Bestand der Dinge. Deshalb wirkt Klingers Fantasie ebensosehr realistisch als allegorisch. Ja sie bedient sich zuweilen der Wirklichkeitsbilder so frei zur Darstellung symbolisch gedachter Träume, dass es schwer wird, den Sinn dieser Träume zu deuten, weil hier Banalität und Idealität dicht bei einander wohnen. Die „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs“ illustriert ein solches Wagnis, das in anderer Weise auch in der „Rettung ovidischer Opfer“ und in einigen Blättern der „Intermezzi“, besonders aber auf dem seltsamen Blatte „Amor, Tod, Jenseits“ wiederkehrt. Wo Klinger sodann das Gesetz des Lebens sozusagen in linearem Verlauf aufzurollen und zu unterstreichen sucht, also in ausgesprochener Weise Weltanschauungsbekenntnisse ablegt, wie in den reichen Bilderfolgen „Eva und die Zukunft“, „Ein Leben“ und in der Doppelserie „Vom Tode“, bleibt es mir lieb, den Künstler vom Philosophen trennen zu dürfen, denn es giebt reichere Wahrheiten als die sind, denen Klingers Griffel dient. All diese Blätter formulieren die eine Frage an das Schicksal und geben die eine Antwort: Verzicht und Tod. In dem Cyklus „Eva und die Zukunft“ erscheint am Ende der „Tod als Pflasterer“, in der Tragödie des Weibes die „letzte Zukunft“ darstellend, nämlich verzweifelte Menschenköpfe einstampfend. In der Bilderfolge „Ein Leben“ ist das letzte Blatt unterschrieben: „Ins Nichts zurück“, die „Intermezzi“ enden mit dem auf einem Sarge reitenden Tod, der dem Liebesgott nacheilt. Und in den Serien „Vom Tode“ wird ein Raubzug dieser dunklen Macht geschildert, so erlösungs- und lichtlos, dass des Künstlers Behauptung auf dem Schlussblatt der I. Serie: „Wir fliehn die Form des Todes, nicht den Tod, denn unsrer höchsten Wünsche Ziel ist: Tod!“ angesichts der voraufgegangenen hoffnungslosen Bilder unglaublich erscheinen muss. Da bleiben auch das: „Und doch“! des mit erhobenen Händen gegen die Finsternisse des Schicksals anschreitenden Jünglings und das Gebet „An die Schönheit“ — beides Blätter aus „Vom Tode“, zweite Folge — nur Bekenntnisse eines krampfhaften Heroismus und ästhetischen Aristokratismus, der glücklicherweise in Deutschland nunmehr seinem Ende entgegen gehen wird. Am packendsten wirkte wohl aus dieser zweiten Serie das Blatt „Mutter und Kind“. Auf der Brust der tot im Sarge ruhenden jungen Mutter sitzt als Träger eines neuen Geschlechtes ihr staunend die Welt anfragendes Kind. Hier decken sich Idee und Bild, Wirklichkeit und Symbol so künstlerisch vollendet, dass man dieser genialen Darstellung des natürlichen Wechselspieles von Leben und Tod beruhigteren, aber immerhin doch nur wehmütigen Glauben schenken kann. Es ist zu begreifen, wie Klingers nach hellenischer Schönheit tragisch sehnsüchtiger Geist von der Brahmsschen Vertonung des Hölderlinschen Schicksalsliedes ergriffen und die Bilderfolge „Brahms' Fantasie“ die Frucht dieser Ergriffenheit werden musste. Aber auch in diesen kühnen visionären Träumen bleibt der hohe Menschenwille überschattet und überwältigt von der ehernen Überlegenheit schicksalsmächtiger Götter und sinnt und siecht hin unter der Tragik des unheimlichen Geschehens. Danebenher dann das Ringen in des Künstlers Seele mit der Erscheinung Christi. Welch ein gewaltiger Gedanke: Jesus im Olymp! Aber dieser Klingersche Jesus ist nirgends ein Erlöser. Im Olymp ist's, als bräche Aschermittwoch an, statt höhere Herrlichkeit. Und diese Götter selbst sind noch so rüstig, so widerstandsfähig! Christus ist nichts als ein Störenfried im Reiche der heidnischen Heiterkeit. So mag er auch in Klinger leben. Aber dennoch, wie zittert diese überdüsterte Heiterkeit. Klinger und Nietzsche werden vielleicht einstmals zusammen genannt werden. — Die

Aug. Achtenhagen.
Kirchhof von Nideggen.

Dramatische Gesellschaft aber hat mit dieser Ausstellung einen gewissen abschliessenden Höhepunkt ihrer Bestrebungen erreicht und verdient bei dieser Gelegenheit besonderen Dank für ihre ausdauernde Opferwilligkeit und Regsamkeit. — Das Neue Theater, von dem ich zu berichten versprach, ist mittlerweile in die Räume des Edentheaters umgezogen und hat dort vorläufig seinen Spielplan beendet. Die vortrefflichen Leistungen, die es geboten und die in Halbes Jugend, Wolzogens Lumpengesindel, Dreyers Behandlung, Ernsts Grösste Sünde, Björnsons Fallissement und Molières Gezierten und Tartuffe — letztere auf Veranlassung der Dramatischen Gesellschaft bei Erschliessung des neuen Musentempels aufgeführt — ihren Höhepunkt erreichten, verdankte es wohl hauptsächlich der flotten Regie Heinrich Löwenfelds und den begabteren Mitgliedern Erwin Baron, Olly Hübner, Arthur Teuber, Elsbeth Riemer, Fritz Grunewald u. a. m. Einige der besten Kräfte haben mit Schluss der Spielzeit bereits aufgehört, dem Neuen Theater anzugehören. Das Bonner Kunstpublikum wird ihre Namen in dankbare Bewahrung nehmen. Möge die Direktion vollwertigen Ersatz für sie finden. Fritz Binde.

KÖLN. (Heine-Ensemble. — Theater.) Der Fremde, der in den letzten Wochen nach Köln kam, mochte unsere gute Stadt wohl für eine Hochburg der dramatischen Moderne halten. Das Publikum machte sozusagen eine litterarische Mastkur durch, aber wir sind fest überzeugt, dass sie ihm gut bekommen wird, denn nach so langem Entbehren und Hungern schadet ein bischen Überernährung nicht.

Zunächst sah sich das treffliche Heine-Ensemble durch den grossen Erfolg der „Gespenster"-Aufführung veranlasst, für eine ganze Woche ins Residenztheater einzuziehen und einen Ibsen-Cyklus vorzuführen, und zwar bekamen wir da nicht etwa die „leichteren" Ibsens, sondern die allerschwersten Kalibers zu sehen: „Wildente", „John Gabriel Borkman", „Wenn wir Toten erwachen". Alle Vorstellungen aber waren von der lebhaftesten Teilnahme des Publikums begleitet. Auf Ibsen folgte dann, ebenfalls im Residenztheater und von dem Ensemble dieses Theaters selbst ausgeführt, Hauptmann mit seinen „Webern". Eine Novität für Köln, die geradezu Sensation machte. Die „Weber" sind das Ereignis dieser Saison. Die Regie des Residenztheaters hat mit dieser Aufführung ein wahres Meisterstück geliefert. Es ist erfreulich, dass die Direktion Hasemann sich auf ihre ernsten Pflichten zu besinnen beginnt; wenn sie auf dieser Bahn verharrt, so wird das Residenztheater im geistigen Leben unserer Stadt sicherlich bald eine bedeutsame Rolle spielen.

Im Stadttheater gab es dazwischen Björnsons „Laboremus", und wie es scheint, soll uns nun noch eine Nachsaison beschert werden. Das Schauspiel-Ensemble des abgebrannten Barmer Stadttheaters hat in der Philharmonie ein Gastspiel eröffnet und gleich am ersten Abend Tolstois gewaltiges Bauerndrama „Die Macht der Finsternis" gebracht. Das sehr zahlreiche Publikum nahm die Leistungen der Gäste, die durchaus achtungswert, zum Teil sogar vortrefflich waren, mit starkem Beifall auf. Das Ensemble gedenkt bis Ende Mai zu spielen; hoffentlich bringt es uns noch manches Anregende und Wertvolle. — Wir stehen ja hier, auf theatralischem Gebiet, am Vorabend grosser Ereignisse: im September wird das neue Theater eröffnet und eine vollständige Umgestaltung aller einschlägigen Verhältnisse muss dann Platz greifen. Wir meinen, gerade die Direktion der vereinigten Kölner Stadttheater hätte alle Ursache, die Lehren dieses Winters zu beherzigen. Will sie künstlerische und materielle Erfolge erzielen, dann muss sie mit dem alten System der Ängstlichkeit brechen und mit kühnem Mut sich auf die moderne dramatische Litteratur werfen. Sonst wüssten wir nicht, wie sie die Kosten des Repertoires bestreiten und beide Häuser füllen soll. Es hat sich gezeigt, dass Köln ein grosses, litterarisch empfängliches Publikum besitzt; was uns fehlt, das sind die anregenden, organisatorischen Kräfte, die ihm etwas Rechtes bieten.

Dr. S. Simchowitz.

DÜSSELDORF. Die Eröffnung der Ausstellung zeigte wieder einmal, dass wir auch im Feiern wenig Kultur haben. Die Kunst-Ausstellung mag vielleicht nur für Düsseldorf Bedeutung haben: die Industrie-Ausstellung aber ist eine Demonstration der deutschen Arbeit, die mitten in einer Zeit der Besorgnisse vielleicht das Nötigste ist, was überhaupt geschehen konnte. Diese Bedeutung war durch höchste Protektion und durch die Erscheinung des gesamten Staatsministeriums — sagen wir: theoretisch genügend anerkannt. Aber wo blieb der grosse Klang davon?

Der mächtig gewordene Bürger mag wenig Neigung zur Zeremonie haben: aber für Feierlichkeiten von so weiter Bedeutung giebt es gar kein anderes Ausdrucksmittel. Das einzig Zeremonielle an dieser Eröffnung war die enge Auswahl der Herren, die sich an diesem Tag in Frack werfen konnten. Alles andere vollzog sich gut bürgerlich: Da war zunächst eine vortreffliche Abhandlung des Vorsitzenden H. Lueg, die sich ausgezeichnet liest, aber viel zu lang als Ansprache war. Ausserdem konnte sie nur von den Nächststehenden verstanden werden, sodass im weiteren Umkreis jenes bekannte Gemisch von ungeduldigen Witzen und vertraulichen Begrüssungen entstand, in dem auch die zweite Rede des Herrn Professor Roeber vollständig unterging.

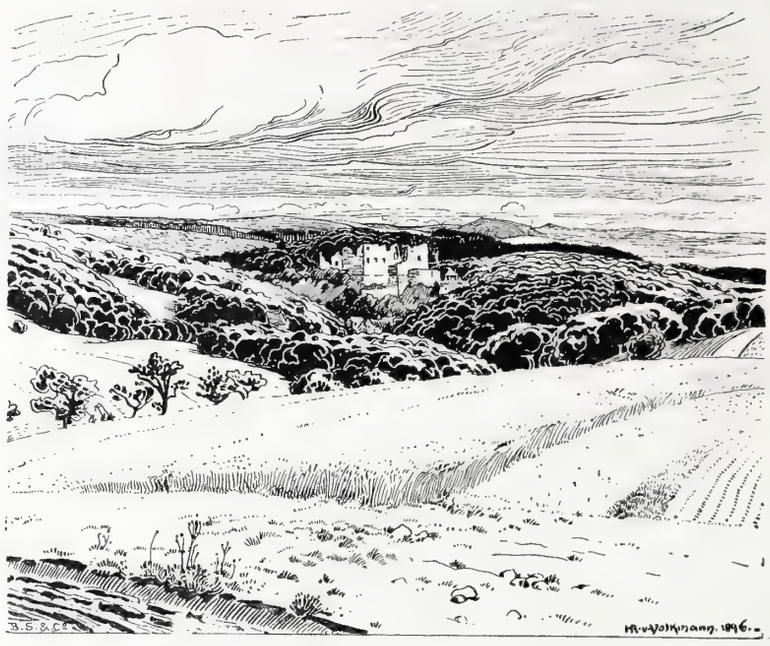
Ein wirklicher Zusammenklang beherrschte nur die Minute, in der die helltönende Stimme des jugendlichen Kronprinzen die Ausstellung für eröffnet erklärte.

Beim Festmahl war es genau so. Wenn tausend Menschen in einem grossen Saal ohne Galerie nebeneinander an Tischen sitzen, gleichsam alle in den Boden versenkt, sodass jeder Einzelne sich selbst als die grösste Erhebung vorkommen muss, so mag das einem theoretisch-demokratischen Gemüt eine Befriedigung geben. Für eine Feier ist es der Tod. Da will man aus sich herausgerissen sein, da sucht das Auge nach einer Höhe, an die es den Geist bindet.

C. Biese.
Marienburg a. d. Mosel.

Während der Kronprinz sprach, stiegen so Viele auf ihren Stuhl, um ihn zu sehen, dass der Lärm der rutschenden Stühle Wort für Wort übertönte. Das war ein fast ironischer Protest gegen diese unfeierliche Art zu feiern.

Die grösste Enttäuschung aber bereitete der Reichskanzler. Man weiss, dass er ein Mann des begeisterten Wortes ist. Ob ihm in seinem hohen Amt wohl je eine grössere Gelegenheit kam und kommt, als hier, wo mit dem Kronprinzen des Deutschen Reiches, mit dem ganzen Staatsministerium die Vertreter der gesamten westdeutschen Industrie eine That feiern wollten, die für die Entwicklung des Vaterlandes gewiss die Bedeutung einer „grossen Schlacht" hat. Wer nur einen flüchtigen Gang durch die riesigen Hallen gethan hatte, dem musste die übermenschliche Gewalt aus den



eisernen Schöpfungen des modernen Menschengeistes in die Seele gesprochen haben. Und nun hörte man eine sorgfältig abgewogene Rede, wie wenn sie von einem Diplomaten ältester Schule aus Berlin im Koffer mitgebracht worden wäre. Sie war sehr gut überlegt und durch ein Zitat aus dem alten Kant geistig geziert: aber sie passte nicht, sie war kein Funke, der in diese nach Erhebung verlangende Versammlung ein höheres Feuer entzündete.

Wohl dem, der diese Feier bald vergisst und sich an der Ausstellung selbst erhebt. Sie ist eine Ruhmesthat von solcher Kraft und Schönheit, dass sie noch Millionen Herzen mit einem Heimats-Stolz erfüllen wird, der die Grundkraft aller volkstümlichen Thaten ist. W. Sch.

BRIEFKASTEN. Der Raum dieses Heftes war, wie schon bemerkt, sehr übersetzt. Infolgedessen mussten wir die angekündigte vortreffliche Arbeit des Herrn Professor Dr. Keuffer, Stadtbibliothekar zu Trier: „Auf Landstrassen und Brücken" für ein besonderes Trierer Heft zurückstellen. Desgleichen auch eine Besprechung des auf S. 34 bezeichneten Werkes von Herrn von Pelser-Berensberg, Regierungsrat zu Trier. Doch machen wir ausdrücklich auf die von Herrn von Pelser-Berensberg im Trierer Haus der Düsseldorfer Ausstellung ausgestatteten Bauernstuben aus der Eifel aufmerksam. Innen wie aussen ist das Trierer Haus einer der gelungensten Bauten der Ausstellung. Ohne modernen Architektenzusatz aus drei wirklich vorhandenen alten Trierer Fassaden zusammengesetzt, ist es als Architektur köstlich und in seiner Innenwirkung stimmungsvoller als manche berühmte Rekonstruktion. Die Red.

Eine neue Ess-Chocolade **Stollwerck's** extra zart. Erfrischend zu jeder Zeit für jedermann.

Teppich-, Möbelstoff-, Möbel- und Decorations-Magazine

Telephon Nr. 95. **Trier** Simeonstraße 19. und **Coblenz** Göbenplatz. Telephon Nr. 11.

J. Stock Königl. Hoflieferant

Etablissement für vollständige Wohnungs-Einrichtungen.

SPECIALITÄT:

Feine Decorationen u. Polstermöbel in geschmackvollster Ausführung.

Smyrna-Teppiche in überraschend großartiger Auswahl und jeder Preislage.

Gobelins alte und neue, in verschiedenen Dimensionen.

Größtes Magazin echter orientalischer Teppiche.

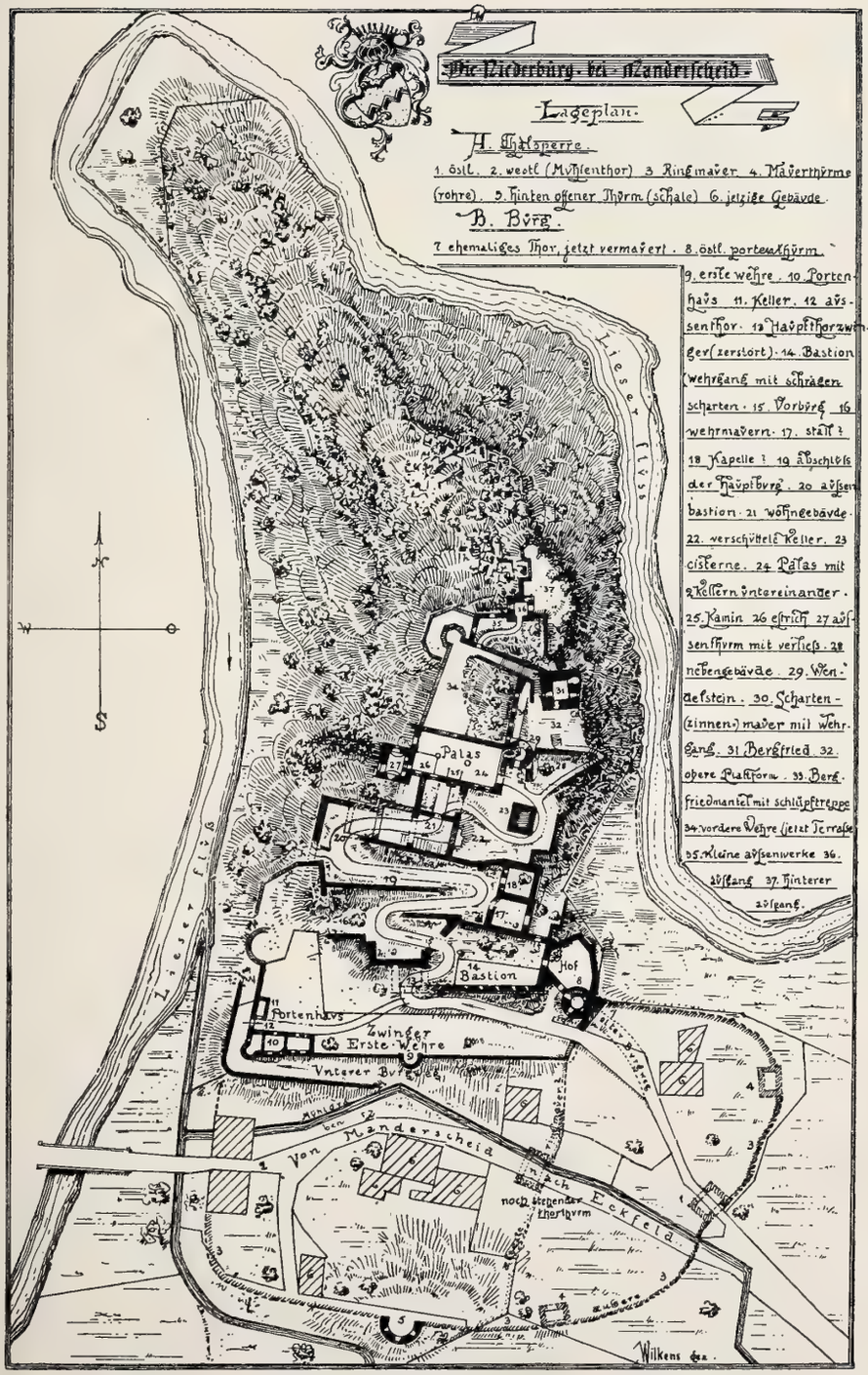
Möbel in jeder Stilart für Salon, Wohn-, Speise- und Schlafzimmer.

Braut-Ausstattungen in jeder Preislage.

Linoleum (Cork-Teppich), englische und deutsche Fabrikate, bester Fussboden-Belag für Speise-, Wohn- und Schlafzimmer, sowie Comptoirs und Fabrikräume.

Grösstes Fabriklager in Uni, Granit-, Parquet- und Teppich-Mustern, sowie sämmtliche Neuheiten zu Fabrikpreisen.

Vertretung der Königl. Württemb. Hofmöbel-Fabrik **E. Epple & Ege, Stuttgart.**


Die Niederburg bei Manderscheid
Lageplan.
A. Thalsperre.
1. östl. 2. westl (Mühlenthor) 3 Ringmauer 4. Mauerthürme (rohre). 5. hinten offener Thurm (schale) 6. jetzige Gebäude.
B. Burg.
7 ehemaliges Thor, jetzt vermauert. 8. östl. portenthurm. 9. erste wehre. 10 Portenhaus 11. Keller. 12 aussenthor. 13 Hauptthorzwinger (zerstört). 14. Bastion (wehrgang mit schrägen scharten. 15. Vorburg 16 wehrmauern. 17. stall? 18 Kapelle? 19 abschluss der Hauptburg. 20 aussenbastion. 21 wohngebäude. 22. verschüttete Keller. 23 cisterne. 24 Palas mit 2 Kellern untereinander. 25. Kamin 26 estrich 27 aussenthurm mit verliess. 28 nebengebäude. 29. Wendelstein. 30. Scharten-(zinnen-) mauer mit Wehrgang. 31 Bergfried. 32. obere Plattform. 33. Bergfriedmantel mit schlupftreppe 34. vordere Wehre (jetzt Terrasse 35. Kleine aussenwerke 36. ausgang 37. hinterer ausgang.
Lieser fluss
Palas
Bastion
Hof
Portenhaus
Zwinger
Erste Wehre
Unterer Burgweg
Von Manderscheid nach Eckfeld
noch stehender thorthurm
Wilkens gez.

Die Liebenburg bei Manderscheid
um etwa 1720.
LIESER
FLUSS

Die Rheinlande

Monatsschrift für deutsche Kunst.

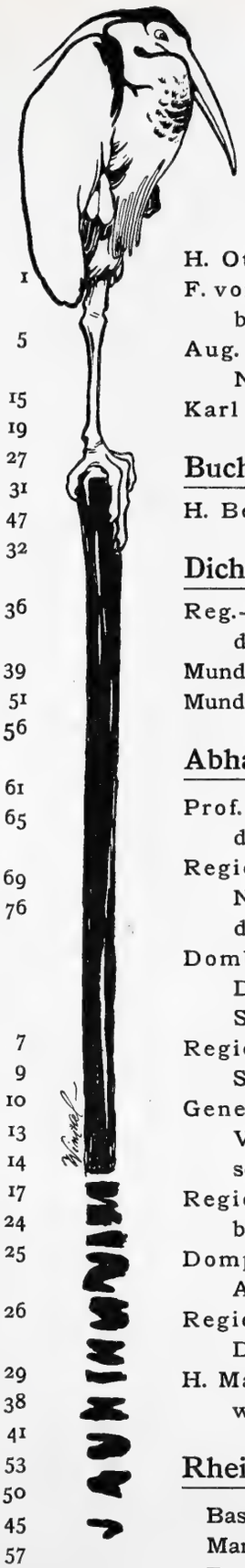
Juni 1902.

Im Auftrag der G. m. b. H. „Rheinische Kunstzeitschrift“ herausgegeben durch Wilhelm Schäfer. • Im Commissions-Verlag bei August Bagel, Düsseldorf.

Durch einen Zufall können wir gerade jetzt, wo der jugendliche deutsche Kronprinz das Protektorat über die erste Deutschnationale Kunstausstellung in Düsseldorf ausübt, eine unbekannte Porträtbüste seines Urgrofsvaters, des damaligen Prinzen von Preufsen, abbilden. Sie wurde im Jahre 1836 von Rauch als Geschenk für den Fürsten Lubanow modelliert, war lange Jahre im Ausland verschollen und wurde kürzlich durch die Kunsthandlung Ernst Zaeslein in Berlin an den Grofsherzog von Baden verkauft.

Durch einen Zufall können wir
gerade jetzt, wo der jugendliche
deutsche Kronprinz das Protekto-
rat über die erste Deutschnatio-
nale Kunstausstellung in Düssel-
dorf ausübt, eine unbekannte
Porträtbüste seines Urgroßvaters,
des damaligen Prinzen von
Preußen, abbilden. Sie wurde
im Jahre 1836 von Rauch als
Geschenk für den Fürsten Lubo-
now modelliert, war lange Jahre
im Ausland verschollen und
wurde kürzlich durch die Kunst-
handlung Ernst Zaeslein in
Berlin an den Großherzog
von Baden verkauft.

Das achte Heft der „Rheinlande“ enthält:



Beilagen:

H. Otto: Dämmerung (Lithographie) . 1
Die Steipe in Trier (nach einem alten Stahlstich) 5
Carl Friedrich Lessing: Eifellandschaft mit einer Kriegsszene . . 15
W. Lachenmeyer: Abend in der Eifel 19
Eugen Kampf: Ulmen in der Eifel . 27
Fr. von Wille: Reifferscheid 31
Blick auf Himmerode 47
Ad. Lins: Bei Lissingen 32
Figurentafel von Sammlungsstücken aus der Eifel 36
Hugo Mühlig: Studie aus Müllenborn bei Gerolstein 39
G. Kampmann: Am Mäuseberg . . 51
Die Casselburg in der Eifel . . . 55, 56
Hans von Volkmann: Altes Bauerngehöft in der Eifel 61
Erich Nikutowski: Maar 65
Karl Biese: Kirchaufgang in Ulmen (Eifel) 69
Die Niederburg bei Manderscheid . 75, 76

Abbildungen im Text:

Rekonstruktion des Bassins einer römischen Villa bei Welschbillig . . 7
Grundriſs 9
Durchschnitt durch das Bassin . . . 10
Hermen des Bassins 11, 12, 13
Nebenbassin (b) bei der Auffindung . 14
Plein-Wagner: Pastor München . . 17
Die Pfarrkirche zu Wintersdorf . . 24
Kirchturm zu Edingen 25
H. Zieger: Auf der Saujagd bei Rom (Eifel) 26
Müller-Werlau: Dorfstraſse in Wiersheim 29
Leuchter 38
Brautkronen 41
Hugo Mühlig: Gerolstein 53
Abtei Himmerode (Seitenansicht) . . 50
Abtei Himmerode (Blick auf die Orgel) 45
W. Degode: Sonniger Tag 57
Grabmal des Abtes Ambrosius Schneidt 49
Ad. Lins: Lissingen (Eifel) 54
Hans Völcker: Spätnachmittag (Eifellandschaft) 58
Die Casselburg bei Gerolstein . . . 59
Die Heilstätte Grünewald im Lieserthal 59

Seite
H. Otto: Herbststurm 64
F. von Wille: Manscheid bei Wildenburg (Eifel) 71
Aug. Achtenhagen: Kirchhof von Nideggen 72
Karl Biese: Marienburg a. d. Mosel . 73

Buchschmuck:

H. Berbig: Vignette 43, 67, 68

Dichtung:

Reg.-Rat Dr. C. Bittmann: Die Uhr des Meisters Bartholomä . . . 18
Mundart von Prüm 50
Mundart von Densborn 50

Abhandlungen:

Prof. Dr. F. Hettner: Römisches aus der Eifel 7
Regierungspräsident Dr. E. zur Nedden: Ein Töpfermeister in der Eifel 17
Dombaumeister W. Schmitz: Ein Denkmal romanischer Baukunst im Sauerthal 24
Regierungs- u. Forstrat E. Witzel: Saujagden bei Rom (Eifel) . . . 26
General-Major von Voigt: Der Eifel-Verein — seine Bedeutung und sein Ziel 30
Regierungsrat v. Pelser-Berensberg: Weinsheim 34
Dompropst Dr. Scheuffgen: Die Abtei Himmerode 44
Regierungsbaumeister A. Zengeler: Die Casselburg in der Eifel . . 53
H. Mannkopff: Die Heilstätte Grünewald im Lieserthal 63

Rheinisches Kunstleben:

Basel (Dr. Gefsler) 68
Mannheim (J. A. Beringer) 68
Frankfurt (S. v. Halle) 68
Wiesbaden (Prof. Erich Liesegang) 71
Bonn (Fritz Binde) 72
Köln (Dr. Simchowitz) 73
Düsseldorf (W. Schäfer) 73
Briefkasten 74

Dr. Fr. Schoenfeld & Co., Düsseldorf

Künstlerfarben- und Maltuchfabrik.

Feinste Künstler-Oelfarben
Oelwachsfarben nach Professor Andreas Müller
Ludwig'sche Petroleumfarben
Verbesserte Ei-Temperafarben
Encaustische Farben nach Prof. Cordenons

Lechner'sche Oeltemperafarben
Gerhardt's Marmor-Caseïnfarben
Feinste feuchte Wasserfarben und Aquarellfarben für Schulen in Tuben, Näpfchen u. in fester Form
Firnisse und Malmittel
Unverwaschbare flüssige Ausziehtuschen.

KÜNSTLER-SEIDE

NEUE SCHWARZE UND FARBIGE DAMASSÉ-GEWEBE
IN HOCHELEGANTER UND SOLIDER AUSFÜHRUNG

NACH ENTWÜRFEN VON HENRY VAN DE VELDE, ALFRED MOHR-BUTTER, PROF. OTTO ECKMANN, PROFESSOR HANS CHRISTIANSEN

SEIDENHAUS N. GOLDSTEIN

DÜSSELDORF
GRABENSTR. 25
AN DER KÖNIGSBRÜCKE

Pet. Bollig, Düsseldorf

Königsallee 6.

Kunstgewerbliche Metall-Gegenstände.

Echte und imitierte Bronzen,
Nippsachen, Alfenide- und Galanterie-Gegenstände.

Reiches Lager in
Ehren-, Hochzeits- u. Gelegenheitsgeschenken.
Bestecksachen in mannigfaltigster Zusammenstellung sowie fertig ausgestattete Besteckkasten.
Andenken an Düsseldorf.
Grösste Auswahl. Billigste Preise.

Verlangen Sie:

Skizzen und Offerten über Kunstglasätzerei, Kunstverglasung in Blei und Messingfassung. Firmenschilder aller Art in Glas, Metall, Holz etc. Giebelreklamen. Massen-Reklame-Artikel. Grabplatten.

Ferner empfehlen: Dampfmaschinen und Luftsandstrahlgebläse nebst Dampfschleiferei für Glasbearbeitungen aller Art, wie mattiren, poliren, façettiren, justiren etc.

Eigene Buchstabenfabrikation in Glas, Metall und Holz. Spiegelfabrik.

Für Architekten: Glasfaçaden und Decken (hochmodern und unverwüstlich). Für Hôtels und Geschäftshäuser etc. elektrische Buchstaben (Neuheit) mit Kontaktwerken. Musterbuchstaben im Betrieb zu sehen. **Fabrik Pionierstrasse 61.**

Bauverglaserei in 4/4, 6/4 Spiegelglas u. s. w. Ständiges Lager aller Sorten Gläser in 4/4, 6/4 Spiegelglas, Natur-Schwarzglas, Ornament-gläser, weiss und farbig. Patentgläser etc., welche auch im Einzelverkauf zu Tagespreisen abgeben.

Grösstes Lager am Platze.

Düsseldorfer Kunstanstalt für Glasdekoration, vorm. Oscar Quennet, G. m. b. H.

Pionierstrasse 61. Telephon Nr. 1775.

Hermann Hardt Kunstsalon.

Marmor- und Bronzefiguren

Permanente Ausstellung von Modellen (zum Teil mit elektrischem Licht) der hervorragendsten Pariser Bildhauer wie Altmeister Math. Moreau — Germain — Coustanzy u. a.

Marmor-Pendulen — Säulen — Büsten.

Unmittelbare Verkaufsstelle der Pariser Kunstgießerei

zu bisher in Deutschland unbekannten Preisen.

11 Obenmarspforten „Erste Etage". Köln.

GABRIEL HERMELING

Hofgoldschmied und Emailleur

Grosse Goldene Staatsmedaille. Düsseldorf 1880.

KÖLN

LANGGASSE 21.

Goldene Medaille. Paris 1900.

Kunstgewerbliche Werkstätte für Arbeiten in Edelmetall und Bronce.

Treibarbeiten, Aetzungen, Niellirungen, Emaillen etc.
Hochzeits-, Jubiläums- und sonstige Gelegenheitsgeschenke etc.

Silberwarenfabrik.

Holstein & Düren

Inhaber: Franz Düren.

KÖLN, Obenmarspforten 38—40

empfehlen

Kunst-Fayencen und Porzellane

von

Delft, Rozenburg, Ginori, Massier, Doulton, Wedgwood,

Kunst-Gläser etc.

von

Gallé, Daume und Dr. Candiani.

Fabricate der Staats-Manufacturen zu

Meissen, Berlin, Kopenhagen und Worcester.

Besondere Abteilung **für Kunstgegenstände in modernem Stil.**

Panorama im Artushof

neben Apollotheater.

Schlacht bei Waterloo

18. Juni 1815.

Geöffnet von morgens 9 bis 9 Uhr abends.

Eintritt 50 Pfennig.

Kinder und Militär vom Feldwebel abwärts 25 Pfg.

F. A. HERBERTZ KÖLN.

Jubiläums-Kunstausstellung Karlsruhe 1902

vom **24. April** bis **15. Oktober**
zu Ehren des 50jährigen Regierungs-Jubiläums Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs Friedrich von Baden. Unter dem Protektorate Seiner Königlichen Hoheit des Erbgrossherzogs.
Ausstellungshalle 3 Min. vom Bahnhof.
Täglich geöffnet von 9 Uhr vormittags bis abends 6 Uhr. **Eintritt 1 Mark.**

Neue Zug-Jalousie

D. R. P. a.

Die ganze Handhabung, Aufzug und Stellung geschieht mit nur **einer** Schnur.

Unübertroffen u. verblüffend einfach.

Rollschutzwände (für Balkons etc.) & **Schattendecken** (für Treibhäuser)

Carl Mumme & Co., Düsseldorf

Fürstenwallstr. 234. Jalousie- und Rollladen-Fabrik Fürstenwallstr. 234.

Telefon 1141.

Th. Schumacher, Hofjuwelier

Düsseldorf, Königsallee 8.

Anfertigung und Lager

von

Juwelen, Gold- und Silberwaren.

Seidenstoffe, Sammte, Velvets.

von Elten & Keussen, Man verlange Muster. Fabrik u. Handlung **Krefeld.**

C. SCHMIDT

DÜSSELDORF

Künstlerfarbenfabrik

Gegründet 1844.

Feinst präp. Oel- und Aquarellfarben.

Feine Oelfarben zur decorativen Malerei, sowie für Studien, Skizzen etc

Malutensilien.

Marmor- und Granit-Industrie

Dampf-Steinsägerei und Polier-Anstalt

Übernahme von Bau- und Monumentalarbeiten
in sämtlichen in- und ausländischen
Marmor-, Granit- und Syenitsorten.

Säulendreherei.

OPDERBECKE & NEESE, DÜSSELDORF.

Specialität: Marmorkamine nach eigenen und gegebenen Entwürfen.

Grosses Musterlager Düsselthalerstrasse 30—36.

HENDRICK & CARL SCHULTZE

DÜSSELDORF
Schadowstrasse 28.

KUNST-BUCHBINDEREI UND WERKSTATT FÜR LEDERSCHNITT . . . .
MÖBEL UND MÖBELBEZÜGE
IN GEPUNZTEM LEDER

Farbig gebeizte Lederschnitt-Arbeiten moderner Richtung.

Optisch-oculist. Anstalt, **Köln Rh.**

Carl Pichon, Optiker

12 Minoritenstr. 12.

Special-Institut für
wissenschaftliche **Untersuchung der Augen**
zwecks Zuteilung korrekt passender **Augengläser.**

Optische und physikalische Erzeugnisse.

Operngläser • Feldstecher • Doppelfernrohre
Prismenfeldstecher • Barometer verbesserter Construction.

Stephan Schoenfeld

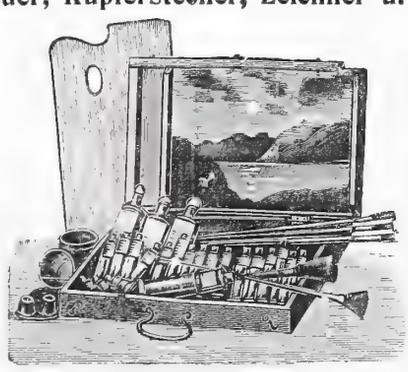
Künstlerfarben-, Mal- u. Zeichnen-Utensilien- und Maltuch-Fabrik

DÜSSELDORF

Specialität:

Bedarfs-Artikel für Maler, Ingenieure, Architekten, Bildhauer, Kupferstecher, Zeichner u. s. w.

Öl-,
Gouache-,
Tempera-,
Porzellan-,
Pastell-,
Gobelin-,
Farben.



Deutsche und englische Wasserfarben in Tuben und Näpfchen.

Französische und englische Oelfarben.

Pinsel für alle Arten der Malerei.

Malleinwand, Malkasten in Holz und Blech, Malbretter, Feldstühle, Reisszeuge.

Unverwaschbare flüssige Tuschen in allen Farben.

Deutsche, franz. und engl. Aquarell-Papiere in Rollen und Bogen.

Holz- und Lederbrenn-Apparate.

Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen etc.
Alles in denkbar grösster Auswahl.

Reich illustrirte Kataloge:

a) über Künstlerfarben, Mal- und Zeichen-Utensilien. b) über Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen, Vorlagen, Ofenschirme u. s. w. franco zu Diensten.

Haupt-Verkaufsstelle: Schadowstr. 74 gegenüber der städt. Tonhalle.
Filiale: Eiskellerberg 1—3 gegenüber der Königl. Kunst-Akademie.

Bitte genau auf meine Firma zu achten. Dieselbe besteht
unverändert seit 1829 und ist die grösste u. älteste der Branche, Export nach allen Ländern.

Kunsthandlung Wilh. Abels

Schildergasse 3/7 **KÖLN** a. Rh. an der Hohestr.

Neugegründete Kunsthandlung modernen Stils.

Umfangreiches Lager von Kunstblättern
Moderne und alte Meister — Original-Radierungen — Original-Lithographien
Braun'sche Kohledrucke — Pigmentdrucke à 1,— M.
aus allen Galerieen.

Spezialität:

Stilgerechte Einrahmungen, auf deren künstlerische Wirkung wir ganz besondere Sorgfalt verwenden.

Phantasierahmen.

Modernes Kunstgewerbe: Alleinverkauf der Vlämischen Kunsttöpfereien.

Letztere empfehlen wir ganz besonders, weil dieselben trotz ihrer äusserst mässigen Preise in Form und Färbung von vollendeter künstlerischer Qualität sind. Abbildungen stehen gerne zur Verfügung.

Dauernde Kunstausstellung in der I. Etage.

Brillanten, Goldwaren, Silberwaren

Joseph Krischer Nachfolger,

Düsseldorf, Königsallee 9—10.

GEGRÜNDET 1825.

B. Schellenberg

Trier a. d. M. — St. Johann a. d. S.

Pianoforte-Fabrik

Flügel-, Piano- und Harmonium-Lager und -Leihanstalt

Grosses Lager eigener Fabrikation in allen Stilen und Holzarten

Alleinige Vertretung und Lager von

C. Bechstein-Berlin, Jul. Blüthner-Leipzig, V. Berdux-München
Rud. Ibach Sohn-Barmen, Rittmüller & Sohn-Göttingen
C. Raps-Dresden, Th. Steinweg Nachf.-Braunschweig u. a. m.

Zehnjährige schriftliche Garantie

Vermietung — Umtausch

Musikalien-Handlung

Musikinstrumenten- u. Saiten-Lager — Musik-Requisiten etc.

Illustrierte Preisliste über Pianos, Flügel und Harmoniums sowie Cataloge über Musikalien und Musikinstrumente gratis u. franco.

Fernsprechanschl. Amt Trier Nr. 293. — Fernsprechanschl. Amt St. Johann a. d. S. Nr. 855.

Tapetenversandhaus

Josef Rauen

13 Simeonstr. **Trier** Simeonstr. 13

Erstes und **grösstes Specialgeschäft**

für feinere Wanddekorationen

empfiehlt

Tapeten ❀ Lincrusta ❀ Linoleum

Billigste Bezugsquelle für Bauunternehmer.

Binsfeld u. Jansen

Trierische Glasmalerei und Kunstglaserei

115 Saarstr. **Trier** Saarstr. 115.

Strengste Durchführung unserer Arbeiten in allen mittelalterlichen und modernen Stilarten, sowohl was Zeichnung, als auch Farbe und Technik anbetrifft.

Tadellose Wiederherstellung alter Fenster.

Eigene Entwürfe jederzeit zur Verfügung.

Die höchsten Auszeichnungen auf allen beschickten Ausstellungen.

Trierischer Winzer-Verein

Vereinigung von Winzer-Genossenschaften
und Winzern zum Vertrieb naturreiner Weine

7 Dampfschiffahrtsstr. **Trier** Dampfschiffahrtsstr. 7

Fernsprecher 108

Lieferant vieler Offiziers- und Civil-Casinos

empfiehlt seine

garantiert naturreinen Weine

von der Mosel und Saar

von den kleinen bis zu den feinsten Sorten in Flaschen und Gebinden.

Ausführliche Preislisten von Flaschen- und Fass-Weinen stehen gratis zu Diensten.

ARNOLD SCHÜLLER

NORDALLEE **TRIER** PETRUSSTRASSE

Marmor-, Granit-, Syenit-Industrie

Säge-,
Schleif- und Polierwerke
mit Dampfbetrieb.

Werkstätte
für Ausführung von Monumenten
und Bauarbeiten
in allen härteren Steinarten.

Bildhauerei
für figurale und ornamentale Arbeiten.

LAGER
in allen Marmor-, Granit- und Syenitarten.

Basalt und Schiefer.

Lamberty, Servais & Cie.

Ehrang b. Trier.

Thonplatten

von grösster Härte und Dauerhaftigkeit

Mosaikplatten

(gesintert), einfarbig und gemustert

Glasierte Platten,
Verblendplättchen und **Bauornamente.**

Kuranstalt

Dietenmühle

Wiesbaden

für Nervenkranke und Erholungsbedürftige

Das ganze Jahr geöffnet.

Leitender Arzt

San.-Rat Dr. Waetzoldt.

Hotel Villa Royal

Besitzer: R. Winkelmann

Wiesbaden

Sonnenbergerstrasse 28

auch Eingang vom Kurpark.

TRIER.

Hotel Porta nigra

Haus I. Ranges.

EMIL KATHE.

Wittdün-Amrum-Nordseebad

Hotel Germania
Nordseehallen und Kaiserhof

ersten Ranges

direkt am Strande und der grossen Landungsbrücke. — Volle Pension von Mk. 4,— an.

Zimmer von Mk. 12—30 pro Woche.

Prospekte gratis und franko.

„Hotel Venedig"

Trier a. d. Mosel.

Telephon Nr. 15.

Altrenommirtes Haus

im Centrum der Stadt.

Elektr. Licht ✻ Bäder im Hause

Omnibus am Bahnhof.

Weinhandlung engros

Besitzer: **Hugo Schliedtke.**

HOTEL KAISERHOF

Restaurant I. Ranges

DELICATESSEN- UND WEINHANDLUNG

neben dem Postamt **TRIER** neben dem Postamt.

Bestrenommirte Küche.

Garantie für naturreine Saar- und Moselweine.

Civile Preise.

J. ELLER, Besitzer.

Luftkurort Daun

Im Mittelpunkt der vulkanischen Eifel.

HOTEL SCHRAMM

Comfortabel eingerichteter Neubau in gesunder, freier Lage.

Mässige Pensionspreise.

6 Minuten vom Bahnhof.

Hotel Heidger

Hatzenport a. d. Mosel.

Eigener grosser **Weinbau** an den besten Lagen der Untermosel und **Weinhandel.**

Angenehmer Aufenthalt

für Touristen und Sommerfrischler.

Schattiger Garten

mit prachtvoller Aussicht auf die Mosel, in nächster Nähe des Bahnhofs gelegen.

Ausflüge: Ehrenburg und Burg Eltz.

HOTEL REICHSHOF

I. RANGES

TRIER (gegenüber dem Bahnhof).

J. Schmitz.

Max Ferd. Richter

Mülheim a. d. Mosel

Weingrosshandlung

mit eigenen Weingütern in den Gemarkungen von

Mülheim, Trarbach, Graach, Veldenz u. Andel

vielfach ausgezeichnet mit ersten Preisen.

Specialität:

Reingehaltene Originalweine

der besseren und besten Lagen der Mosel und Saar.

Altrenommirtes Haus

Hotel „Luxemburger Hof"

Telephon 138

TRIER

IM CENTRUM.

Telephon 138

Juliana Dornoff, Besitzerin.

Wiesbaden, Anstalt für Rückenmarks-

Kranke. — Behandlung der Bewegungsstörungen (nach Geheimrat von Leyden. — Das ganze Jahr geöffnet. — Prospekte frei. — Luisenstr. 24.

Ärztlicher Leiter: **Dr. Badt.**

Hotel Französischer Hof

Baden-Baden

1. Ranges. Das ganze Jahr offen.

Besitzer: **Carl Ulrich**

in anerkannt schönster Lage, mit Garten, gegenüber der Trinkhalle und dem Kurhause, mit allen Bequemlichkeiten der Neuzeit ausgestattet. Grosse luftige Speisesäle und Gesellschaftsräume, Restaurant-Terrasse, elektr. Licht, Personen-Aufzug. Bekannt für sehr gute Küche und Weine. Preise mässig. Zimmer von 2,50 Mark ab. Pension. Das Hôtel zählt zu den bestbesuchtesten und ist auch für Winterstation eingerichtet.

Gemünd (Eifel)

Luftkurort Sommerfrische

Hotel Bergemann

hält sich den Besuchern Gemünds bestens empfohlen.

Bei längerem Aufenthalte Pensionspreise.

Telephon 8. Telephon 8.

Bäder im Hotel.

Besitzer: Otto Bergemann.

Villa Maria.

Kurhaus und ärztliches Familienheim

für

Nervöse, Rekonvaleszenten, auch psychopathische, beginnende Paralyse;

Geisteskranke ausgeschlossen.

Dr. Gerhartz, San.-Rat.

Waldluftkurort **Rheinbach.**

Brohl a. Rhein, schöner beliebter Aufenthaltsort.

Gasthof

Max Mittler

vorm. **Pet. Bröhl,**

der Neuzeit entsprechend bedeutend vergrössert.

Gegenüber der Dampfschiffstation (Wartestelle).

Schattiger Garten mit grosser gedeckter Glashalle.

Schöne Fremdenzimmer — Pension.

Säle für Vereine u. Gesellschaften.

Luftkurort Kalterherberg.

Gasthof zur Post

von **Geschwister Moll**

empfiehlt sich den Herren Reisenden und Touristen bestens.

Schöne luftige Zimmer bei vorzüglicher Verpflegung. — Pensionspreis von 3 Mk. an, je nach Ansprüchen.

Eigene Forellenfischerei.

ALWIN SCHNEIDER & KÖNIGS

Decorations- und Ausstattungs-Geschäft I. Ranges

Königsallee 18. **DÜSSELDORF** Königsstr. 3a.

Möbel, Teppiche, Gardinen, Möbel- und Decorations-Stoffe.

Echte Perser-Teppiche, -Vorhänge und -Decken.

Tapeten

Linoleum • Lincrusta etc.

Eigene Ateliers für künstlerische Decorationen und feine Polstermöbel.

Gebr. Küster

Inhaber: Carl Küster

DÜSSELDORF

Breitestrasse 5. Telephon 2994.

Betten — Bettwaren — Bettwäsche.

Vollständige Schlafzimmer-Einrichtungen.

Deutsche u. englische Metall-Bettstellen • Patent Spiralfeder-Matratzen

für Erwachsene und Kinder. bewährter Systeme.

Aeltestes Special-Geschäft Düsseldorfs, über 60 Jahre bestehend.

1887 Höchste Auszeichnungen Düsseldorf 1897.

Malschule

Hanny Stüber, Else Neumüller

Kurfürstenstrasse 12.

Unterricht im Malen u. Zeichnen von Köpfen, Landschaften, Blumen, Stillleben etc. Porzellanmalen, Entwerfen von Placaten etc.

H. SCHMINCKE & Co.

Düsseldorf-Grafenberg.

Schutzmarke

Fabrik feinst präparirter

ÖL-, AQUARELL- und TEMPERA-FARBEN

für feinste Künstlerzwecke, für Studien- und decorative Malerei.

Spezialität:

Mussini-Ölfarben und Horadam's Patent-Aquarellfarben.

Preislisten auf Wunsch gratis und franco.

ANT. RICHARD, DÜSSELDORF fabricirt als Specialitäten:

Gerhardt's Caseïn-Bindemittel zur Selbstanfertigung von Caseïnfarben, **Gerhardt's Wasser- und Spicköl-Caseïnfarben, Punische Wachsfarben, Künstler-Oelfarben** etc. in Tuben, **Caseïn-Anstrichfarben,** Tränkungsmittel zur Festigung von Malflächen, **Caseïn-Malleinewand,** nicht wie Oel-Leinewand Nachdunkeln des Bildes verursachend, **Sgraffitomörtel, Kalkpräparate für Anstrich und besten Putz, auch für Frescoputz etc.**

Gerhardt's Caseïn-Malerei auf dem ältesten Malmittel der Welt beruhend, ist absolut matt, dauerhaft, unveränderlich, zeichnet sich aus durch sympathischen Reiz, Feuer und Tiefe, wurde mit grossem Erfolg bei vielen bedeutenden Kunstwerken, Dekorations- und Anstricharbeiten angewendet.

Prospekte, Zeugnisse und Muster auf Verlangen gratis und franko. — Man vermeide minderwertige Nachahmungen.

ETABLISSEMENT FÜR TAPETEN. TEPPICHE. GARDINEN. POLSTERMÖBEL UND COMPL. DECORATIONEN.

PAUL BRAESS

KASERNENSTR. 27. FERNSPRECHER 543.

AUSWAHLSENDUNGEN FRANCO GEGEN FRANCO.

DÜSSELDORF

IMPORTHAUS FÜR ORIENTALISCHE TEPPICHE U. VORHÄNGE

GRÖSSTES LAGER WESTDEUTSCHLANDS.

MÖBEL-FABRIK
KUNSTGEWERBLICHES ETABLISSEMENT
J. BUYTEN & SÖHNE
Wehrhahn 9/11 **DÜSSELDORF** a. d. Städt. Tonhalle
LIEFERT
KÜNSTLERISCH GESCHMACKVOLLE, VOLLSTÄNDIGE
WOHNUNGS-EINRICHTUNGEN
GROSSES LAGER.
IN JEDER PREISLAGE.
GOLDENE MEDAILLE PARIS 1900.

GRAPHISCHE KVNSTANSTALTEN
DVSSELDORF-OBERKASSEL
und
MVNCHEN

BREND'AMOVR, SIMHART & Co

Autotypie, Zinkographie, Photolithographie
Dreifarbenätzungen, Holzschnitt, Galvanos
Herstellung von Collodium Emulsion
Farbenrichtige Aufnahmen von Gemälden,
Plastiken u.s.w.
Pigmentdruck.

Gedruckt bei August Bagel, Düsseldorf. Verantwortlich Wilhelm Schäfer, Düsseldorf

1. Ausstellungsheft Düsseldorf 1902.

Die Rheinlande

Monatsschrift für deutsche Kunst.

Juni. II. Jahrg. Heft 9. 1902.

Commissions Verlag A. Bagel, Düsseldorf.

Dem vorliegenden ersten Ausstellungsheft (Düsseldorfer Kunst) werden noch vier weitere folgen, von denen die drei nächsten den Charakter völlig abgeschlossener Monographien haben werden:

1. **Die altjapanische Sammlung** des Herrn Prof. Oeder in ihren hervorragendsten Stücken zum Teil farbig abgebildet. Text von Pastor Franck in Keeken am Niederrhein.
2. **Die kunsthistorische Ausstellung**, eine Vorführung besonders reizvoller und zugleich geschichtlich bedeutender Stücke. Text von Dr. Renard, Düsseldorf.
3. **Das Kunstgewerbe auf der Düsseldorfer Ausstellung**, eine Zusammenfassung wirklich hervorragender Leistungen. Text von Architekt Geyer, Düsseldorf.

Diese Monographien werden in besonders künstlerisch entworfenen Umschlägen als Einzelwerke in rascher Folge erscheinen.

Den Schluß unserer Düsseldorfer Ausstellungshefte bildet als Ergänzung zu dem vorliegenden ein **zweites Heft der bildenden Kunst,** das die besten Werke der auswärtigen Künstler an der Hand einer kunstkritischen Abhandlung von Rudolf Klein vorführen wird.

So erhalten unsere Abonnenten in diesem Sommer 7 Hefte, also eins mehr und unberechnet. So lange der geringe Vorrat der ersten beiden Hefte (April: Panorama, Mai: Die Eifel in der Kunst) noch reicht, liefern wir Halbjahrs-Abonnements zum Preise von 12 Mark vom 1. April ab nach.

Das erste Heft des neuen Jahrgangs wird gelegentlich der vielbesprochenen Jubiläums-Ausstellung ein Karlsruher Heft sein.

KELLER & REINER

Permanente Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe

Potsdamerstr. 122. BERLIN W., Potsdamerstr. 122.

Ständig wechselnde Ausstellungen

Moderne Malerei ✦ Skulptur ✦ Kunstgewerbe

TEIL EINES MUSIKSALONS ❁ ENTWORFEN VON PROFESSOR OTTO ECKMANN † BERLIN ❁ AUSGEFÜHRT IN CITRONENHOLZ MIT GRAU AHORN- UND MAHAGONI-INTARSIEN VON KELLER & REINER, BERLIN

Abteilung für Wohnungskunst

Modernes Mobiliar

Stoffe ✦ Tapeten ✦ Teppiche ✦ Beleuchtungskörper

Eigene Ateliers und Werkstätten

Kataloge, Prospekte etc. auf Wunsch.

Kayser-Zinn-Gegenstände.

VORNEHMSTES TISCHGERÄTH. GEDIEGENSTER ZIMMERSCHMUCK.

E. KAYSER. KÖNIGL. HOF-LIEFERANT

Köln a. Rh., an den vier Winden,

Berlin W., Leipzigerstraße 124,
Frankfurt a. M., Kalzmarkt 10,
Paris, 32 Avenue de l'opéra.

B. S. & Co.

Hermann Hardt Kunstsalon.

Marmor- und Bronzefiguren

Permanente Ausstellung von Modellen (zum Teil mit elektrischem Licht) der hervorragendsten Pariser Bildhauer wie Altmeister Math. Moreau — Germain — Coustanzy u. a.

Marmor-Pendulen — Säulen — Büsten.

Unmittelbare Verkaufsstelle der Pariser Kunstgießerei

zu bisher in Deutschland unbekannten Preisen.

11 Obenmarspforten „Erste Etage". Köln.

GABRIEL HERMELING

Hofgoldschmied und Emailleur

KÖLN

LANGGASSE 21.

Grosse Goldene Staatsmedaille. Düsseldorf 1880.

Goldene Medaille. Paris 1900.

Kunstgewerbliche Werkstätte für Arbeiten in Edelmetall und Bronce.

Treibarbeiten, Aetzungen, Niellirungen, Emaillen etc.

Hochzeits-, Jubiläums- und sonstige Gelegenheitsgeschenke etc.

Silberwarenfabrik.

P. J. TONGER

Fernsprecher No. 395.

Hoflieferant Sr. Majestät d. K. u. K. Wilhelm II.

Musikalien

Telegramm-Adresse: **Musiktonger.**

und Instrumenten-Handlung

KÖLN a. Rh.

Am Hof No. 34 u. 36.

Optisch-oculist. Anstalt

Carl Pichon

Optiker

KÖLN, Minoritenstr. 12.

Special-Institut

für wissenschaftliche Untersuchung der Augen zwecks Zuteilung korrekt passender Augengläser.

Optische und physikalische Erzeugnisse.

Operngläser ❁ Feldstecher ❁ Doppelfernrohre ❁ Prismenfeldstecher ❁ Barometer verbesserter Construction.

Düsseldorfer Kunst auf der Deutschnationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf.

Weil es die erste Düsseldorfer Ausstellung ist nach 22 Jahren, weil sich an sie die Hoffnungen auf ein neues Aufblühen der alten Kunststadt knüpfen, wäre es unzureichend, das Einzelne kritisch durchzusprechen. Es handelt sich hier um mehr als Künstler und Bilder. Diese Ausstellung ist das gesamte Beweismaterial zur Entscheidung, wie viel Düsseldorf in dem augenblicklichen Stand der deutschen bildenden Kunst bedeutet.

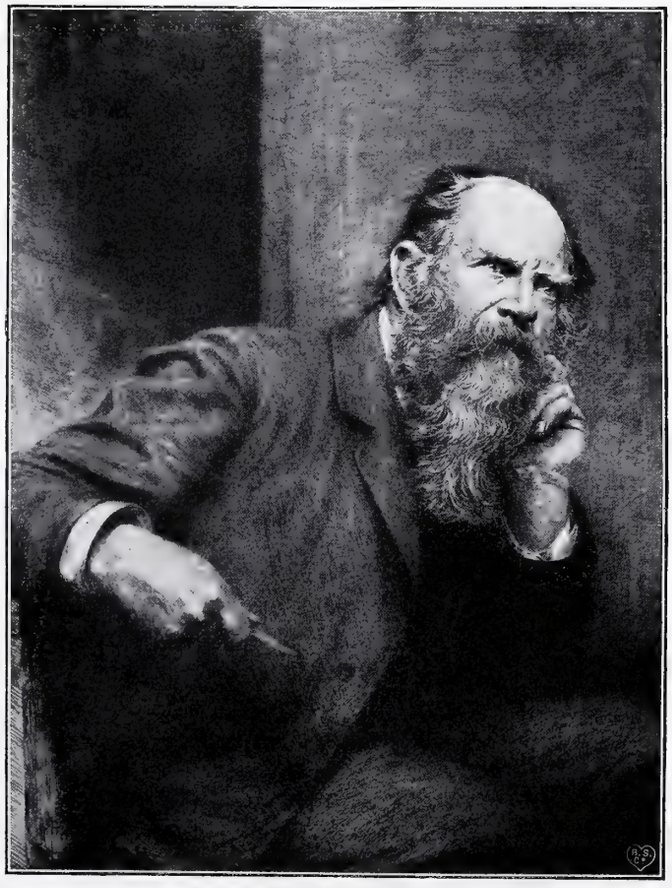
Wenn dazu die Mienen der Geschworenen nicht so hell sind, wie es die Düsseldorfer Künstler möchten, so liegt das an einer Reihe von Umständen, die den Gesamteindruck ungünstig gestalten.

Zum ersten hat Düsseldorf allein genau so viel Wandfläche gefüllt, wie das übrige Deutschland zusammen. Dadurch mufste es zu viel Durchschnitt aufhängen. Weil es hier wie überall nicht viel bedeutende Bilder giebt, verschiebt sich der Durchschnitt nach unten mit jedem weiteren Werk.

Man kann aus den Düsseldorfer Sälen zum mindesten hundert Bilder hinausthun, die ganz anständig gemalt aber unpersönlich sind, und deshalb zur fraglichen Entscheidung überflüssig waren. Zwar die Jury war blutig und schon öffnet sich ein Salon der Refüsierten, wie ein geistvolles Plakat des modernen J. A. Lang ankündigt. Aber mir scheint, dafs eine Jury aus den einzelnen Gruppen gewählt wurde, war trotzdem schon das Unzureichende. An deren Stelle hätten einige Künstler solche Bilder aussuchen sollen, die wirklich durch eine Sonderheit etwas Eigenes über Düsseldorf aussagten. Diese Künstler aber brauchten weder verdienstvolle Würdenträger noch Abgeordnete der einzelnen Gruppen zu sein. Gerade das Gruppenvielerlei hat hierbei seine absolute Unzulänglichkeit bewiesen.

Diese Künstler hätten es dann vielleicht auch fertig gebracht, eine dekorative Gesamtwirkung zu erzielen. Wie jetzt die einzelnen Säle und Sälchen ineinander kleben, wie sie teilweise zum Jammern ausgestattet sind und wie vor allem der grofse Saal daliegt, dieses Riesen-Lagerhaus: Das zeigt so recht die Kraftlosigkeit zu vieler Köche, die auch unter Malern, oder da erst recht, den Brei verderben. Dafs dieser Saal so dem Publikum geöffnet werden konnte, ist vielsagender und schärfer als alle Boshaftigkeiten, die jemals gegen Düsseldorf geschrieben wurden. Ich habe schon einmal hier gesagt, dafs eine Kunststadt etwas anderes ist, als dafs Künstler darin leben. Man möchte glauben, Düsseldorf sei keine Kunststadt, sonst hätten sich Männer gefunden, dergleichen abzuwenden.*

Diese mangelhafte „Aufmachung", an der die Düsseldorfer Säle leiden, führt gleich zu einer Besonderheit der Düsseldorfer Kunst: es fehlt an dekorativen Talenten. Es giebt hier sogenannte Monumentalmaler, aber in keinem Düsseldorfer Saal hängt ein rein dekorativ gemaltes Bild. Ich denke dabei natürlich nicht an jene Anstreicher-Dekoration mit mög-



EDUARD VON GEBHARDT
Porträtradierung von Ernst Forberg.

* Ein Vorschlag: Demnächst kommt der Beethoven von Klinger nach Düsseldorf. Man stelle ihn vor die Apsis mitten in diesen Saal und werfe hinaus, was da steht und hängt, was an und für sich zumeist gut aber in der Zusammenstellung grässlich ist: das Lorbeergemüse, die Rindviehbilder, den Berliner Schinken, der dabei in den Orkus versinken möge, und all den andern Kram. Die grossen Bilder Peter Janssens lasse man darin, alles andere hinaus. Dann versuche man, was von der vor die Thür gesetzten Plastik im Ehrenhof die Nähe des grossen Werkes aushält und stelle es sorgsam symmetrisch in den Saal hinein, der so vielleicht in der Wirkung zu retten wäre.

Gregor von Bochmann: Esthnische Bauern vor dem Kruge.

lichst viel schlechtgemalten Menschenbeinen und buntem Plunder. Rein dekorativ sind mir z. B. die Bilder im Oktogon des Hagenbundes.

So zeigt sich schon ein Abseitsstehen von der gesamten künstlerischen Bewegung. Überall sonst sucht die Malerei durch dekorative Neigungen den Anschlufs zu gewinnen an die Architektur. Das Bild besinnt sich auf seine Verwertung als Wandschmuck. Ein Düsseldorfer Maler malt sein Bild nach wie vor als Bild für sich. Er empfindet das Dekorative als etwas Minderwertiges.

So hält er die Tradition der grofsen Kunst aufrecht. Weder Leibls „Dorfpolitiker" noch Böcklins „Gartenlaube" sind dekorativ. Ich nenne diese beiden Künstler nicht ohne Absicht. Sie bringen mich auf jene Dreiteilung aller bildenden Kunst, in der die Düsseldorfer Malerei fast restlos in eine Art zusammen geht. Alle Düsseldorfer Kunst mit wenig Ausnahmen ist Geschmackskunst, Kleinkunst, im Gegensatz zur dekorativen und zur grofsen Kunst. Geschmackskunst in der Art der Japaner, wo das Seelische, Poetische nicht spricht, nur der Geschmack im Arrangement, im Ton, in der detaillierten Ausführung; Geschmackskunst, wie sie in Deutschland am höchsten kam in dem späteren Leibl, wie sie die guten Franzosen zeigen und die kleinen Holländer, überhaupt alle die sogenannten reinen Maler. Die Bilder dieser Kunst sind mehr als dekorativ. Sie wollen mehr als schmücken. Sie sind gewissermafsen eine Konzentration feinster Farben und Formenreize, worin das Auge die Schönheit der Welt fein und zierlich gespiegelt sieht. Für die Kultur des Geschmacks, für die ästhetische Freude und Bildung giebt es nichts Höheres als diese Kunst.

Es scheint überhaupt paradox, irgend eine Malerei noch höher zu werten als diese rein malerische. Und doch sagt der eine Name Böcklin, dafs es neben ihr, über ihr eine Kunst giebt, die wir die grofse nennen müssen, jene Kunst der grofsen leidenschaftlichen Menschen, in deren Seele die Welt noch einmal geschaffen scheint in Anschauungen, die, visionär gesehen und gegeben, uns über das Begreifliche hinaus führen, die uns so eine Erfüllung dessen geben, was in hohen Stunden als Ahnung schauernd durch unsere Seele zieht. Diese visionäre Kunst ist als Malerei erst durch Böcklin wieder so grofs erobert worden, dafs wir sie der grofsen deutschen Dichtung und Musik an die Seite stellen können. Wir empfinden sie als das eigentliche germanische Genie, und wo wir bei andern, z. B. bei Puvis de Chavannes, ihren Hauch empfinden, sind wir wohl so stolz, von einer Offenbarung urtümlich deutschen Geistes zu reden.

In diesem Sinne grofse deutsche Kunst schafft in Düsseldorf nur einer: Eduard von Gebhardt. Und was man sich auch gegen diese ewig erregten Köpfe und gestikulierenden Hände sagen mag: das ganze Bild ist so aus einer inneren Anschauung herausgemalt, dafs es wirkt wie eine Vision. Und das ist es, was mir z. B. seinen „Christus auf dem Meer" lieber macht als sein berühmtes „Abendmahl", das in tausend Einzelheiten interessanter sein mag, ohne diese leidenschaftliche, ich möchte sagen eifernde Wucht

Theodor Rocholl: Aufsitzende Kürassiere.

zu erreichen, die das Charakteristische des Mannes ist. Seine Motive zwar sind religiös, aber jene stille Versenkung in die Welt, jenes eigentlich religiöse Aufgehen in Gott ist nicht Sache seiner Kunst. Er ist sein eifernder Prophet. Oder noch schärfer gesagt: Hätte er zu Christi Zeiten gelebt, er wäre sicherlich ebenso eine Stütze der Pharisäer, ein Zelot, ein eifernder Schuster gewesen, der in gerechtem Zorn seinen Hammer nach jenem Neuerer aus Nazareth warf, wie er heute alles leidenschaftlich angreift, was nicht in seiner Tradition liegt. Aber was will diese lutherische Allzumenschlichkeit gegen die Kraft seiner inneren Anschauungen, von deren Leidenschaftlichkeit sie gleichsam nur die flache Brandung ist. An visionärer Wucht und Leidenschaft kommt ihm, seitdem Böcklin tot ist, kein Maler gleich in deutschen Landen.

Eduard von Gebhardt hat weder eine Schule noch einen Nachfolger, nur Nachahmer, in denen seine Eigentümlichkeiten zu Gebresten werden. Es liegt überhaupt in der Art derartiger Menschen, dafs bei jeder Nachahmung die bei ihnen organischen Eigenheiten und Unvollkommenheiten sich zu Thorheiten wandeln. Dieselbe Erscheinung zeigt sich bei allen Böcklin-Nachahmern ebenso unleugbar wie bei den nachschillerschen historischen Jamben-Dramendichtern.

Das bringt mich auf das sogenannte grofse Historienbild als Wandmalerei, das in Düsseldorf gepflegt wird und vielfach ebensowenig Bedeutung hat wie jene Geschichtsdramen, die Hebbel so bitter „in Spiritus gesetzte Hohenstauffen-Bandwürmer“ nannte. Nur wenn es sich um grofse visionäre Anschauungen geschichtlicher Vorgänge handelt, wie sie Rethel gab und auf mythischem Gebiet Puvis de Chavannes, wird das grofse Historienbild zur monumentalen Malerei, die zu pflegen jeder Kunstverein eifrig bemüht sein sollte, wo er sie fände. Züchten läfst sie sich nicht. Im Gegenteil: mancher junge Künstler, der im Kleinen tüchtig wäre, wird dadurch zu Auffassungen gedrängt, die ihm nicht liegen. Gerade dafs z. B. ein so monumentaler Künstler wie Böcklin beim Staffeleibild blieb, sollte einigen Leuten zeigen, wie Wenige berufen sind, Wände auszumalen. (Natürlich abgesehen von der rein dekorativen Malerei, die aber, wie schon gesagt, in Düsseldorf garnicht gepflegt wird.)

Wie sehr die grofse Kunst dem zuwiderlaufen kann, was die geschmackvolle Malerei verlangt, das beweist in der Düsseldorfer Ausstellung das Doppelporträt von W. Steinhausen, das gewifs von allen modernen Malern so recht verachtet und bemitleidet wird, das mich aber jedesmal in seiner Seelenoffenbarung ergreift wie ein tiefes Bibelwort. Um hierin von meinen Düsseldorfern nicht mifsverstanden zu werden, will ich noch sagen, dafs mir weder das Konglomerat von fein beobachtetem und roh gemachtem Vielerlei des Sascha-Schneider, noch der einmal brutal, ein andermal blendend gemalte Witz der Corinth und Slevogt innerlich geschaut, also visionär erscheint, eher noch das grofse Bild des Ludwig von Hofmann.

So sind also die Düsseldorfer Künstler, abgesehen von der Ausnahme Gebhardt, reine

Maler und als solche durchaus nicht von so geringen Qualitäten, wie draufsen angenommen wird. So glaube ich z. B. nicht, dafs die kleine Frühlingslandschaft von Hch. Hermanns von irgend wem in Deutschland so wundervoll koloristisch gemalt werden konnte. Allerdings fällt bei allen anderen Landschaftern — und sie sind nach wie vor die Hauptstärke Düsseldorfs — ein fast altmodisches schwärzliches Kolorit auf, das aber in dem eigentümlichen Ton der niederrheinischen Landschaft begründet liegt. Die Gröfse dieser Landschaft hat bisher noch keiner zu erschöpfen vermocht. Sie wird zu viel als zufälliges Motiv genommen. Ihr grauer Ton bildet den Grundstock zu geschmackvollen Experimenten mit Grau und Grün oder Herbstrot.

Ludwig Keller: Peter Janssen.

Und weil der gute Geschmack immer das erste ist, weil die jungen Leute meist an alten und neuen Holländern statt an der Natur sich bilden und nachher fertig zu ihr kommen, bleibt ihnen oft eine Zahmheit, die gegenüber den revolutionären Versuchen anderorts zurückgeblieben scheint, obwohl sie an eigentlicher Kunst überlegen ist. Diese eigentümliche Tradition des guten Geschmacks bringt dann von Zeit zu Zeit direkte Phänomene hervor, junge Leute geben Bilder von einer so altklugen Meisterschaft, dafs man kopfschüttelnd steht. So malte der junge Schreuer vor zehn Jahren seine wartende Husarenkapelle, die mir immer noch eins der schönsten Bilder scheint, das ich jemals sah. So kam in diesem Jahr — allerdings nicht so reif wie Schreuer, dessen Talent sich wohl auf lange Zeit nicht wiederholen wird — Angermeyer mit seinen „Vornehme Leut", und der Bildhauer Pallenberg mit seiner „Sauhatz". Für beide giebt es nach solchen Höhepunkten kein Vorwärts in dieser Linie mehr. Sie werden vor der Natur umlernen und von vorn anfangen müssen.

Man sieht, ich finde es im Grunde bedauerlich, dafs der niederrheinischen Landschaft kein Elegiker entsteht, es thut mir leid um sie, dafs sie keinen Ruisdael findet, der ihre Seele gewaltig zum Sprechen bringt. So visionär, so vor dem inneren Auge stehend müfste sie einer fassen.

Es ist bezeichnend, dafs unter den Düsseldorfer Landschaften nur das grofse Bild von Bergmann, dem Süddeutschen, diesen visionären Zug hat, obwohl seine Malerei nicht bis zu Ende mitgekommen ist.

Es mag paradox klingen: mir ist die Linie Andreas Achenbach — Dücker — Jernberg kein Aufstieg, sondern ein Abstieg. So energisch, so prachtvoll frisch ein guter Jernberg uns vor Augen steht, an eigentlicher Bildhaftigkeit, innerer Geschlossenheit bleibt er hinter einem guten Achenbach zurück.

Aber man darf hierin nicht eigensinnig sein. Die Höhe des inneren Aufschwungs macht es nicht allein; wir schätzen ein gutes Lied des lieben Hölty heute mehr als die erhabenste Stelle aus Klopstocks Messias. Und so als Lyrik, als schlichtes Lied hat die niederrheinische Landschaft an feinen, künstlerisch unantastbaren Malern keinen Mangel. Und was hier rücksichtslose Kühnheit und Energie der völlig modernen Handschrift anbelangt, wird Olof Jernberg von keinem Deutschen und auch wohl von keinem Franzosen übertroffen.

Allerdings hängt dieser Meister nicht mehr in den Düsseldorfer Sälen, sondern irgendwo nebenan, übrigens nicht einmal mit guten Bildern. Damit berühren wir das traurigste Stück des Düsseldorfer Kunstlebens. Wohl hat es frische Künstler von grofser Eigenart, aber sie leben

HEINRICH HERMANNS
6 farbige Original-Lithographie

Maler und als solche durchaus nicht von so geringer Qualität, wie draufsen angenommen wird. So glaube ich z. B. nicht, dafs die kleine Frühlingslandschaft von Hch. Hermanns von irgend wem in Deutschland so wundervoll koloristisch gemalt werden konnte. Allerdings fällt bei allen anderen Landschaftern — und sie sind nach wie vor die Hauptstärke Düsseldorfs — ein fast altmodisches schwärzliches Kolorit auf, das aber in dem eigentümlichen Ton der niederrheinischen Landschaft begründet liegt. Die Gröfse dieser Landschaft hat bisher noch keiner zu erschöpfen vermocht. Sie wird zu viel als zufälliges Motiv genommen. Ihr grauer Ton bildet den Grundstock zu geschmackvollen Experimenten mit Grau und Grün oder Herbstrot.

Ludwig Keller: Peter Janssen.

Und weil der gute Geschmack immer das erste ist, weil die jungen Leute meist an alten und neuen Holländern statt an der Natur sich bilden und nachher fertig zu ihr kommen, bleibt ihnen oft eine Zahmheit, die gegenüber den revolutionären Versuchen anderorts zurückgeblieben scheint, obwohl sie an eigentlicher Kunst überlegen ist. Diese eigentümliche Tradition des guten Geschmacks bringt dann von Zeit zu Zeit direkte Phänomene hervor, junge Leute geben Bilder von einer so altklugen Meisterschaft, dafs man kopfschüttelnd steht. So malte der junge Schreuer vor zehn Jahren seine wartende Husarenkapelle, die mir immer noch eins der schönsten Bilder scheint, das ich jemals sah. So kam in diesem Jahr — allerdings nicht so reif wie Schreuer, dessen Talent sich wohl auf lange Zeit nicht wiederholen wird — Angermeyer mit seinen „Vornehme Leut", und der Bildhauer Pallenberg mit seiner „Sauhatz". Für beide giebt es nach solchen Höhepunkten kein Vorwärts in dieser Linie mehr. Sie werden vor der Natur umlernen und von vorn anfangen müssen.

Man sieht, ich finde es im Grunde bedauerlich, dafs der niederrheinischen Landschaft kein Elegiker entsteht, es thut mir leid um sie, dafs sie keinen Ruisdael findet, der ihre Seele gewaltig zum Sprechen bringt. So visionär, so vor dem inneren Auge stehend müfste sie einer fassen

Es ist bezeichnend, dafs unter den Düsseldorfer Landschaften nur das grofse Bild von Bergmann, dem Süddeutschen, diesen visionären Zug hat, obwohl seine Malerei nicht bis zu Ende mitgekommen ist.

Es mag paradox klingen: mir ist die Linie Andreas Achenbach — Dücker — Jernberg kein Aufstieg, sondern ein Abstieg. So energisch, so prachtvoll frisch ein guter Jernberg uns vor Augen steht, an eigentlicher Bildhaftigkeit, innerer Geschlossenheit bleibt er hinter einem guten Achenbach zurück.

Aber man darf hierin nicht eigensinnig sein. Die Höhe des inneren Aufschwungs macht es nicht allein; wir schätzen ein gutes Lied des lieben Hölty heute mehr als die erhabenste Stelle aus Klopstocks Messias. Und so als Lyrik, als schlichtes Lied hat die niederrheinische Landschaft an feinen, künstlerisch unantastbaren Malern keinen Mangel. Und was hier rücksichtslose Kühnheit und Energie der völlig modernen Handschrift anbelangt, wird Olof Jernberg von keinem Deutschen und auch wohl von keinem Franzosen übertroffen.

Allerdings hängt dieser Meister nicht mehr in den Düsseldorfer Sälen, sondern irgendwo nebenan, übrigens nicht einmal mit guten Bildern. Damit berühren wir das traurigste Stück des Düsseldorfer Kunstlebens. Wohl hat es frische Künstler von grofser Eigenart, aber sie leben

HEINRICH HERMANNS
6 farbige Original-Lithographie

H.H.

von den Künstlern, zwar anerkannt, doch nicht getragen von der Gunst der kunstliebenden Kreise. Die Tradition hat den reichen Düsseldorfer Bürgern die Kunstpflege zu einer gesellschaftlichen Pflicht gemacht. Jedes gute Düsseldorfer Haus hängt voller Bilder, aber es giebt keine Privatsammlungen grofsen Stils von gutem modernem Geschmack. So fand Jernberg hier keinen Boden, so leben die besten unter den jüngeren Künstlern zum Teil verbittert und sehen jenen nach, die draufsen schneller zu Ansehen kamen.

Dieser Zustand wird sich nicht ändern, bis sich die besten der Düsseldorfer Maler über alle Gruppen hinweg zusammenthun zu einer Kunstmacht, deren unantastbares Urteil auch in der Düsseldorfer Bürgerschaft allmählich jenen guten Geschmack verbreiten hilft, der anderswo den jungen künstlerischen Kräften den Boden schneller ebnete, obwohl sie kaum eine solche Fülle künstlerischer Kraft ausmachten wie hier.

In Wien hat eine Gruppe von 25 jungen Malern die verrotteten Kunstverhältnisse völlig auf den Kopf gestellt und in wenigen Jahren nach innen und aufsen ihrer Kunst ein solches Ansehen verschafft, dafs sie heute vielleicht mehr gilt als jede andere, ohne im Grunde anders als elegant zu sein. Heute besitzt die Wiener Sezession ohne industrielle Hilfe ein eigenes schuldenfreies Ausstellungsgebäude und ein beträchtliches Kapital. Sie konnte es sich gestatten, der Stadt Wien einen kostbaren Klinger, den die Verwaltung nicht kaufen wollte, einfach zu schenken. Was würde eine solche Gruppe von entschlossenen Künstlern in Düsseldorf vermögen, wo ihr am Ende doch die Unterstützung einer reichen kunstwilligen Bevölkerung sicher wäre! Und was würden sie in dem Kunstpalast zu Düsseldorf mit denselben guten Bildern, die dort sind, einen unwiderstehlichen Gesamteindruck Düsseldorfer Kunst geben können!

So steht es um die vielgeschmähte Kunst in Düsseldorf besser als um die Künstler, die gegen einen konventionellen Geschmack sehr zu kämpfen haben. Diese erste deutschnationale Kunstausstellung wird die Wendung zum Besseren, die sich auch in den Ankäufen des „Kunstvereins für Rheinland und Westfalen“ deutlich bekundete, wesentlich unterstützen. Erst dann, wenn die heute noch etwas wirre Fülle von Geschmack und reifem Können sich klarer zeigt, — und das wird in der nächsten Ausstellung 1903 sicher geschehen —, wird auch die Wirkung Düsseldorfs beginnen als einer Kunststadt, die in den Zeiten revolutionärer Stürme das behauptete, was auch in der künstlerischen Kultur zuletzt immer das Wichtigste ist: die Tradition, oder wie Nietzsche sagt: die Methode. Das ist keine Aufgabe, die besondere Ehre bringt. Aber nur auf diesem Boden können die Grofsen wachsen, auf die wir warten. S.

Fritz von Wille: Frühlingssturm.

Die dumme Grofsmutter.

Von Wilhelm Schmidt (Bonn).

Auf dem dreieckigen Marktplatz in Bonn standen die paar alten Häuser, die noch übrig geblieben sind, schon im Abendschatten, während die Dächer der hohen neuen Bauten noch in der Sonne glänzten. Zwei Fenster breit, drei hoch, weifs gestrichen und mit Giebeln, die von beiden Seiten wie Treppen aufstiegen und oben eine Kugel trugen, sahen sie in ihrer stolzen Umgebung recht schmal und dürftig aus — wie alte Mütterchen, die klein und mit zusammengedrückten Ellenbogen im Gedränge stehen.

Sie hatten sich auch nicht mit goldenen Schildern und elektrischen Lampen behangen, wie die jungen Häuser, damit sie nicht gehindert waren, eins nach dem andern hinüber zu sehn, recht fest und lange — und so zu warten, bis man das nächste von ihnen mit Stangen und Beilen zur Erde herunterreifsen würde.

Zusammen mit dem breiteren Rathaus, auf dessen zwei Freitreppen keine dreieckigen Hüte und Zöpfe und keine Kniehosen und zierliche Schnallenschuhe mehr sichtbar waren und mit der umgitterten Säule, die einem guten alten Kurfürsten gesetzt ist und aus deren Seitenbecken das Wasser noch wie früher plätscherte, standen sie da und träumten auf das neuartige, dichtgescharte und lärmende Treiben herab — unbeachtet, und wenn beachtet, dann verspottet und mit wenig guten Wünschen bedacht.

In dem schmalen Haus an der Ecke wohnte im dritten Stock, dessen zwei Zimmer aber schon schräge Decken hatten, ein Mütterchen. Jeden Morgen stieg es mit seiner tadellosen weifsen, altmodischen Spitzenhaube auf dem Kopf die drei Treppen herab. Dabei brachte es immer die Füfse erst auf eine Stufe zusammen, ehe es nach einer neuen Stufe hinuntertastete. Dann ging es mit seinem kleinen irdenen Topf in der Hand über die Strafse hinüber zum Milchwagen und liefs sich mit auch recht altmodischer Genauigkeit sein Mafs voll schenken.

Das Mütterchen war noch nicht so alt und hätte nach seinen Jahren erst eine Mutter zu sein brauchen. Aber das rauh und hart gewordene Leben hatte die kleine Gestalt, die für einen freundlicheren Zeitraum geschaffen war, vorzeitig zusammengedrückt und den Scheitel mit frühem Schnee bedeckt, der so gut voll blonder, verwirrter Locken gewesen war, wie irgend ein Mädchenscheitel in den Nachbarhäusern jetzt es war. Das Mütterchen war sogar eine junge, lachende Frau mit roten Backen und strahlenden blauen Augen gewesen, sodafs sein Gesicht aussah wie ein Apfelzweig unter leuchtenden Veilchen. Die junge Frau hatte ihren sonnverbrannten, starkarmigen Mann gehabt, dem sie schon von weitem die Thür aufmachte, wenn er von der Arbeit die Treppe heraufkam, und hatte ihr lärmendes, zwitscherndes Kindervolk, froh wie die Vögel, um sich gehabt, das sich stritt und in den Schofs der Mutter floh und ihr um Kopf und Rücken schmeichelte.

Erich Nikutowski: Altes deutsches Städtchen.

Aber der grofse Krieg war gekommen, der alles, was ein Gewehr und einen vollgepackten Tornister tragen konnte, in die Wiesen und Felder Frankreichs führte. Und bei Sedan ward der sonnverbrannte, starkarmige Mann mitten durch seine breite Brust und mitten aus seiner Jugend, seiner Arbeit und seiner kleinen Familie, die daheim um den Tisch und um die Lampe safs und an ihn dachte, heraus geschossen — wie das so manch anderem Mann und manch anderer Frau nicht freundlicher erging. Die Pferde stampften zweimal über ihn weg und die Räder der Geschütze fuhren seine Brust noch um eine Hand breiter.

Dann wurde aus der jungen, lachenden

Gerhard Janssen: Niederrheinische Kirmess.

Frau eine stille, gekrümmte, die über ihrem Nähzeug gebückt safs, tagsüber am Fenster, morgens und abends bei der Lampe — wie so manche andere auch.

Und endlich — nach langen Jahren — war das Mütterchen von all dem Nähen blind geworden, und das hatte es nun doch vor den meisten anderen voraus. Aber es war auch seine Schuld selber: warum hatte es den Rat des dicken Doktors, nicht bei Licht zu nähen, nicht befolgt?

Doch auch die blinden Augen waren zu etwas gut. Das Mütterchen, das nun von der Welt draufsen nichts mehr sehen konnte, sah dafür in seinem Innern alle die schönen, sonnenbeschienenen Bilder, die aus seinen jungen Jahren noch da ganz unten schimmerten, und spann sich so auf seine alten Tage in seine eigene Art von Glück ein.

Es sah nur noch den starken, frohen Mann und hörte ihn dazu mit seiner klingenden Stimme lachen, es schöpfte ihm wieder die Suppe aus und strich ihm die Butter aufs Brot, es safs wieder auf seinen Knieen und hing mit den Armen an seinem Hals und liefs sich unter Lachen und Wehren einen Kufs rauben. Es sah ihn wieder mit einem Paar Stiefel in der Hand und seiner alten Soldatenmütze auf dem Kopf in den Zug steigen, es sah ihn über die Äcker stürmen, sah sein Gewehr blitzen und rauchen, sah die feindlichen Soldaten vor ihm hinter die Bäume fliehen, sah ihn Schlachten gewinnen, sah ihn die Kugel empfangen und sterben. Es sah vom ganzen Krieg nur ihn.

Ringsumher wurden die Kinder grofs und die Welt hatte andere Dinge, die ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen. Der Krieg schien vergessen, und nur das Mütterchen, dem er alles Glück genommen, sprach noch davon — so viel, dafs es auf die Dauer ein wenig langweilig wurde, und dafs die Leute zu denken anfingen: das Mütterchen wird schwachköpfig. —

Es war um die Stunde, wo alltäglich der blaue Himmel blafs wurde und langsam auf den Marktplatz und die Dächer rund herum herabsank, wo die Menschen die Hände an die Hüte hielten, weil der erste kühle Luftzug durch die Strafsen ging, der die glühenden Dunstmassen des Tages vor sich herschob.

Heute war der Sedantag, den die Bürger durch eine Beleuchtung ihrer Häuser feiern wollten. Darum strömte es heute mehr als an anderen Abenden aus allen Thüren heraus. Aus den engen Gassen, die zu dem Marktplatz von allen Seiten her führen, schälten sich schwarze Menschenscharen los, um hier im Gewühl der Tausenden unterzutauchen. Und bald brandete hier eine sonderbare Musik, die von dem Orchester der tausenden lachenden, erzählenden, rufenden, schimpfenden Stimmen hervorgebracht wurde, der steinschlürfenden Sohlen, der auf- und zuklinkenden Thüren, der schnellen Wagen, der schweren Karren, der Pferdebahnen, die sich langsam einen Schacht brachen, wie Schiffe, hinter denen die Flut gleich wieder zusammenschlägt — eine sonderbare Musik, die den, der lange hin hörte, betrunken machte: die Nerven begannen mit zu schwingen und schienen mit zu tönen, der betäubende, ohrenschreiende Lärm

August Algermissen: Am Feuerherd.

nahm erst schwach, dann ganz deutlich erkennbar einen bestimmten, mitreifsenden Rhythmus an, und geisterhaft klang ein schwebender, brausender, singender Akkord daraus hervor.

Das schwarze, vieltausendfüfsige Treiben wurde mehr und mehr von der stiller und dichter werdenden Dämmerung eingehüllt, bis mit einemmal die Nacht da war mit ihrem finstern Himmel und ihren goldenen Sternen.

Und jetzt blitzten auch die kleinen Lichter vor den Fenstern auf, erst hier, dann da. Die Lücken füllten sich, schnell und schneller, und zuletzt schlang sich um den ganzen grofsen Platz eine dreifach übereinander strahlende Kette von Lichtern. Und diese einfachen Lichter, von Frauen- und Kinderhänden hingestellt, machten aus diesem zusammengeworfenen Menschenwirrwarr einen einzigen Kinderhaufen. Und als erst, von einem Garten hinter den Häusern aus gesandt, hoch über den spitzen Dächern lautlose Raketen erschienen, die lange Feuerlinien in den schwarzen Himmel zogen, da standen alle — Männer mit grauen Bärten und feierlichen Cylinderhüten, Frauen mit erregten Gesichtern und sinnlichen Augen, in atemloser Spannung.

Max Stern: Trödler im Amsterdamer Judenviertel.

Auch das schmale Haus an der Ecke war zwei Stockwerke hoch in Licht getaucht. Man sah deutlich die Flecken in seinem Anstrich, und hoch über ihm zeigte sich im Widerschein und Qualm der Kerzen eine Schar Tauben, die aufgeschreckt umherflatterten.

Aber das höchste kleine Fenster, das von dem spitzen Giebelwinkel eingerahmt wurde, war geschlossen und dunkel. Hier kniete auf einem Lehnstuhl ein sechsjähriger Junge, dessen Schattenbild sich gespensterhaft an der Decke des Zimmers bewegte. Er drückte die Stirn an die Scheibe und erzählte mit aufgeregter Stimme und immer neuen Ausrufen des Erstaunens von den Wundern, die er unter sich sah.

Im Hintergrund lag das blinde Mütterchen zu Bett, hatte sich auf die Hände gestützt und horchte nach der Thür hin. „Halt ens deinen Mund, Schäng“, sagte sie, „ich will ens hören, ob der Vater noch auf der Trepp ist.“

Der Junge war still, und die Grofsmutter hob sich höher und horchte eifriger. Dann nahm ihr Gesicht plötzlich einen listigen Ausdruck an. „Jetzt mach dat Fenster auf“, sagte sie. „Nä, Grofsmutter. Der Vater will et nit han.“

Die alte Frau, deren Gesicht so klein und herzensgut war, richtete sich im Bett auf, schob die Kissen zurück und stellte die Füfse auf die Erde. Sie griff nach den Kleidern und schlüpfte hinein, während sie immerzu mit dem Kopf nickte, der nur noch wenige weifse Haare hatte, und vor sich hin kicherte.

„Du darfst nit aus dem Bett, Grofsmutter,“ sagte der Junge, „du bist krank, Vater hat et dir verboten.“

„Sei still, Schängche! Weifst du denn, wat ich will? Möcht'st du denn nit auch ein paar Lichter an't Fenster stellen? Wat?“

„Der Vater will et ja nit,“ sagte der Junge und fing fast das Weinen an.

„Komm her, lieber Jung, wo bist du?“ Die alte Frau tastete nach ihm mit ihren braunen Händen, auf denen man die dicken blauen Adern sah.

Der Knabe ging zu ihr, und sie nahm ihn und hielt ihren Mund an sein Ohr und

ED. VON GEBHARDT.
CHRISTUS AUF DEM MEER.
(Lichtdruck von Wilh. Otto, Düsseldorf.)

nahm erst schwach, dann ganz deutlich erkennbar einen bestimmten, mitreifsenden Rhythmus an, und geisterhaft klang ein schwebender, brausender, singender Akkord daraus hervor.

Das schwarze, vieltausendfüfsige Treiben wurde mehr und mehr von der stiller und dichter werdenden Dämmerung eingehüllt, bis mit einemmal die Nacht da war mit ihrem finstern Himmel und ihren goldenen Sternen.

Und jetzt blitzten auch die kleinen Lichter vor den Fenstern auf, erst hier, dann da. Die Lücken füllten sich, schnell und schneller, und zuletzt schlang sich um den ganzen grofsen Platz eine dreifach übereinander strahlende Kette von Lichtern. Und diese einfachen Lichter, von Frauen- und Kinderhänden hingestellt, machten aus diesem zusammengeworfenen Menschenwirrwarr einen einzigen Kinderhaufen. Und als erst, von einem Garten hinter den Häusern aus gesandt, hoch über den spitzen Dächern lautlose Raketen erschienen, die lange Feuerlinien in den schwarzen Himmel zogen, da standen alle — Männer mit grauen Bärten und feierlichen Cylinderhüten, Frauen mit erregten Gesichtern und sinnlichen Augen, in atemloser Spannung.

Auch das schmale Haus an der Ecke war zwei Stockwerke hoch in Licht getaucht. Man sah deutlich die Flecken in seinem Anstrich, und hoch über ihm zeigte sich im Widerschein und Qualm der Kerzen eine Schar Tauben, die aufgeschreckt umherflatterten.

Aber das höchste kleine Fenster, das von dem spitzen Giebelwinkel eingerahmt wurde, war geschlossen und dunkel. Hier kniete auf einem Lehnstuhl ein sechsjähriger Junge, dessen Schattenbild sich gespensterhaft an der Decke des Zimmers bewegte. Er drückte die Stirn an die Scheibe und erzählte mit aufgeregter Stimme und immer neuen Ausrufen des Erstaunens von den Wundern, die er unter sich sah.

Im Hintergrund lag das blinde Mütterchen zu Bett, hatte sich auf die Hände gestützt und horchte nach der Thür hin. „Halt ens deinen Mund, Schäng", sagte sie, „ich will ens hören, ob der Vater noch auf der Trepp ist."

Der Junge war still, und die Grofsmutter hob sich höher und horchte eifriger. Dann nahm ihr Gesicht plötzlich einen listigen Ausdruck an. „Jetzt mach dat Fenster auf", sagte sie. „Nä, Grofsmutter. Der Vater will et nit han."

Die alte Frau, deren Gesicht so klein und herzensgut war, richtete sich im Bett auf, schob die Kissen zurück und stellte die Füfse auf die Erde. Sie griff nach den Kleidern und schlüpfte hinein, während sie immerzu mit dem Kopf nickte, der nur noch wenige weifse Haare hatte, und vor sich hin kicherte.

„Du darfst nit aus dem Bett, Grofsmutter," sagte der Junge, „du bist krank, Vater hat et dir verboten."

„Sei still, Schängche! Weifst du denn, wat ich will? Möcht'st du denn nit auch ein paar Lichter an't Fenster stellen? Wat?"

„Der Vater will et ja nit," sagte der Junge und fing fast das Weinen an.

„Komm her, lieber Jung, wo bist du?" Die alte Frau tastete nach ihm mit ihren braunen Händen, auf denen man die dicken blauen Adern sah.

Der Knabe ging zu ihr, und sie nahm ihn und hielt ihren Mund an sein Ohr und

Max Stern: Trödler im Amsterdamer Judenviertel.

ED. VON GEBHARDT.
CHRISTUS AUF DEM MEER.
(Lichtdruck von Wilh. Otto, Düsseldorf.)

flüsterte: „Steig doch auf einen Stuhl und gieb mir den Schlüssel vom Schrank.“

Er wollte sich ihr abwehrend entziehen, aber sie hielt ihn mit beiden Händen fest. „Ich han fünf Lichter in der Schublad,“ flüsterte sie eifriger und schmeichelnd, mit einem verschlagenen Zug um die Lippen.

Das Kind sah sie erstaunt an, ein freudiges Lachen ging über sein Gesicht, er hörte flüchtig nach der Thür hin und kletterte dann wie eine Katze auf den Stuhl, vom Stuhl auf die Kommode und reichte von dort auf den Schrank hinauf.

Wie die Grofsmutter ihm den Schlüssel abnahm, kam es wie ein anderes Leben über sie. Ihr krummer Rücken streckte sich, ihre gelben, ledernen Backen färbten sich mit leichtem Rot. Mit sicheren, schnellen Händen nahm sie die fünf irdenen, kleinen Schalen, die bis zum Rand mit weifsem Talg gefüllt waren. Der Junge machte vor Freude sonderbare Bewegungen mit Armen und Beinen und versteckte seinen Kopf in die Sofaecke, um nicht laut auf zu schreien. Dann sprang er zum Fenster und zog es auf.

Mit einemmal schlug nun der Lärm von da unten in das schmale Zimmer hinein. Die beiden mufsten lauter sprechen und näher aneinander kommen, um sich zu verstehen.

Gregor von Bochmann jr.: Abschied.

Tastend setzte die Blinde die Schalen, eine neben die andere, auf das Brett draufsen, und der Kleine durfte ein Streichholz nehmen und ein Licht nach dem andern aufblitzen lassen.

Der helle Schein zeigte seine roten Backen und seine blauen Augen, die vor Freude glühten.

Er warf triumphierende Blicke nach den Menschenmassen unten und nach den Fenstern, die gegenüberlagen, als ob er sich überzeugen wollte, dafs seine fünf Lichter auch bemerkt würden. Er war ängstlich bemüht, sie mit den kleinen Händen vor dem Wind zu schützen, der hier oben abendkühl vorbeizog. Er schwitzte vor Stolz, er hielt sich für den Mittelpunkt des Festes und glaubte alle Augen und Finger auf seine fünf Lichter gerichtet.

Die alte Frau hatte sich mit den schwachen Armen den Lehnstuhl zurecht gerückt, ein wollenes Tuch um die Schultern gelegt und safs da und fror und hatte ein sonderbares, geheimnisvolles Lächeln von Glück und Stolz auf dem Gesicht, das sie fast wieder jung machte. Sie hielt den Kopf auf die Seite gelegt, um mit dem linken Ohr, das schärfer hörte, auf das Stimmengewirr zu lauschen, das immer stärker heraufwogte.

Sie nahm den Knaben auf den Schofs und hielt die kleinen, erregten Glieder mit ihren Händen, sie kroch tiefer in das wärmende Tuch und lauschte und strahlte immer mehr. Es war fast, als ob sie eine Lampe in ihrem Innern trüge, deren Schein nach aufsen dringe. Aus den zwei Winkeln der blinden Augen traten zwei dicke Thränen hervor, die langsam über die eingefallenen Backen herabliefen. Sie fielen dem Kind auf die Hand, dafs es verwundert zu der Grofsmutter aufsah. „Weshalb weinst du, Grofsmutter?“

Die alte Frau streichelte seine Hände. „Ich

weine doch nit," sagte sie, indem sie sich die Thränen abwischte, „ich freue mich ja nur. Weifst du nit, dat die Lichter all für mich brennen, dat die Leut unten all für mich auf dem Markt stehn?"

„Für dich, Grofsmutter?" Das Kind lächelte ungläubig.

„Ja, für mich — Sedan, dat ist mein Fest."

Über ihren schmalen Leib lief ein plötzliches Zittern, sie stiefs unwillkürlich den Knaben zurück, um die beengte Brust frei zu bekommen. Aber dann zog sie ihn gleich wieder an sich, der sie mit seinen klugen Kinderaugen noch verwunderter ansah, und drückte einen Kufs auf seine Stirn.

Jetzt verdoppelte sich der Lärm unten. Soldaten mit lodernden Fackeln, von denen der Rauch bis zu ihrem Fenster heraufstieg, kamen aus der Gasse unten heraus und zogen über den Platz, von den Menschenmassen verfolgt und umdrängt. Vor dem Rathaus machten sie Halt und bildeten einen Kreis.

Und nun wurde es plötzlich still.

Man hörte eine einzelne Stimme, oft stärker, oft schwächer, je nach der Seite, nach der der Redner sich drehte.

Die beiden am Fenster hörten nicht, wie die Thür hinter ihnen sich aufthat und der Vater ins Zimmer trat — ein grofser, starker Arbeitsmann in blauem Schurz und rheinischer Kappe. Er stand einen Augenblick überrascht und ging dann schnell zum Fenster hin. „Han mir Geld für dat dumme Zeug da?" Er machte die Lichter, schnell eins nach dem andern, mit der flachen Hand aus. „Lafs andere Leut Lichter anstecken, wat geht dich dat an?"

Draufsen war es eine Sekunde still geworden, um dann loszubrechen, mit dem von innen heraus schlagenden Feuer, wie es nur die glücklichen, gesegneten Menschen am Rhein in sich tragen, unter diesem milden, klaren Nachthimmel, wie er nur den Menschen am Rhein geschenkt ist: das dreimalige Hoch auf den Kaiser. Die Musik fiel ein, die mächtige Musik der Metallinstrumente der Bonner Husaren, ein tausendstimmiger Chor schwang sich mit breiten Flügeln über den Platz weg, stieg zu den Dächern auf und verflatterte am Himmel droben. An allen Fenstern sangen die Frauen und die Kinder mit.

Die Alte hatte sich aufgerichtet und die Hände gefaltet. Ihr Gesicht war mehr als vorher von dem sonderbaren Lichtschein übergossen, von dem man nicht wufste, woher er kam. Bebend öffnete sie die schmalen Lippen, als wolle sie mit ihrer schwachen Stimme gegen die Macht der Tausenden ankommen.

Und — was war das? — sie neigte den Kopf ein paarmal, sie neigte ihn nach allen

Julius Bergmann: Unterwegs.

Gregor von Bochmann: Pferdemarkt.

Seiten, und immer wieder, sie verbeugte sich mit ihrem krummen Rücken, immer wieder und wieder, sie hob die Hände mit einer halb lächerlichen, halb rührenden Bewegung des Abwehrens — wirklich, die Grofsmutter bedankte sich für die Huldigung, die die Leute da unten ihr hier oben brachten — war so etwas dagewesen?

Der Mann legte den Arm um ihren Leib und führte sie in ihr Bett mit den blaugewürfelten Kissen zurück.

Der Knabe hatte der Frau nun ganz verwundert zugesehen. „Vater," fragte er arglos, „weshalb ist dat der Grofsmutter ihr Fest?" Der Vater antwortete nicht.

„Dat ist aber doch dumm von der Grofsmutter," sagte der Junge.

Die alte Frau lag auf dem Rücken unter den drei Kissen, die nötig waren, um ihren Leib warm zu halten. Nur ihre zwei braunen Hände sahen heraus, die gefaltet waren. Und dazu hörte man sie gerührt und dankbar schluchzen, während sie immer, bescheiden abwehrend, mit dem Kopf schüttelte, und während die dröhnende Reitermusik das Zimmer füllte.

Hans Kohlschein: Schlesische Landwehr bei Waterloo.

Anzengruber-Spiegelungen.

Von Felix Poppenberg.

Männliche Lebensbücher sind die beiden Bände Anzengruber-Briefe,* die Anton Bettelheim, einer der treuesten und verständnisvollsten Sachwalter dichterischer Habe, jetzt herausgegeben und mit einer Fülle orientierender, mannigfache Seitenlichter werfender Notizen begleitet hat. Zehn Jahre nach dem Tode ersteht diese aufrechte Menschlichkeit voll strengster künstlerischer Ehrlichkeit neu lebendig vor uns. Über Stock und Stein ging dies Erdewallen, die tollen Launen boshafter Schicksalskobolde kostete Anzengruber von Grund aus; das Komischste und Tragischste widerfuhr ihm und er war immer ein Bereiter, der sein Leben und sein Schicksal in jeder Gestalt auf sich nahm, es sich künstlerisch umschmolz, dafs er sein Herr blieb. Das einfach-tiefe Wort des Steinklopferhanns: „es kann mir nix geschehn" steht auch über seinem eigenen Dasein.

In unmittelbarer Nähe und momentaner Gegenwart spricht nun dieser Mann zu uns mit der Stimme der Jugend und der reifen Jahre, und aus Augenblickssituationen, festgehalten mit der Atmosphäre des Erlebens fügt sich ein vollmenschliches Bild.

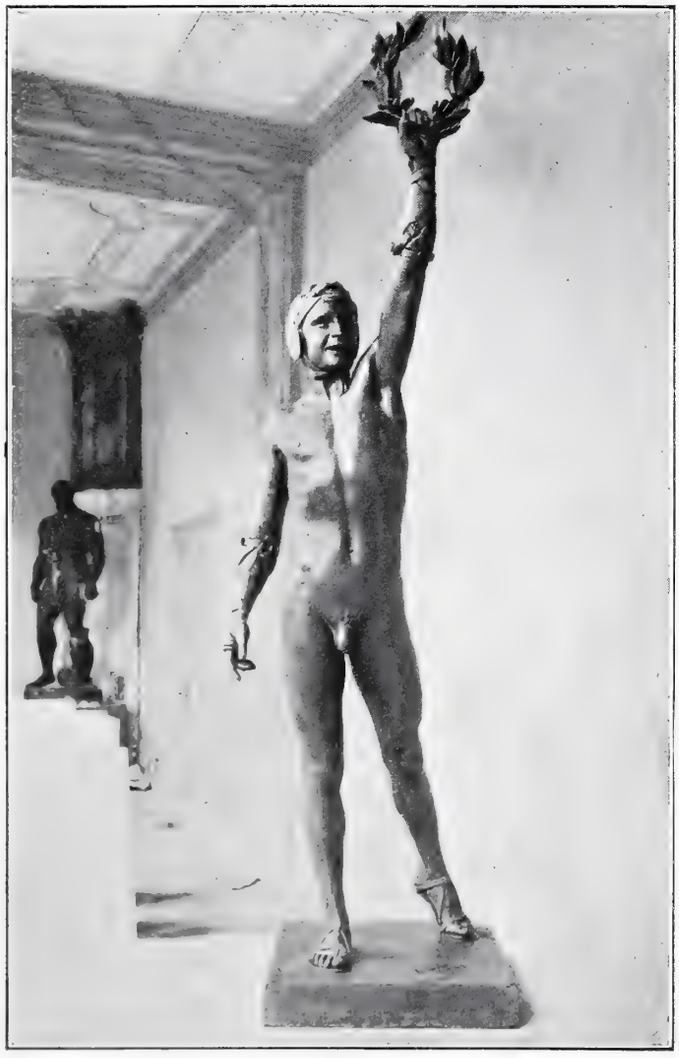
Bunt aneinander reihen sich Anekdoten und Schwänke aus dem Leben des fahrenden Komödianten, groteske, mit dem Humor des armen

* Briefe von Ludwig Anzengruber. Mit neuen Beiträgen zu seiner Biographie herausgegeben von Anton Bettelheim. Stuttgart und Berlin 1902. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger.

Mannes umrissene Genrebilder; leidenschaftlich hingewühlte Zettel aus den Stunden der Selbsteinkehr, voll grofsem und ergreifend schlicht sich ausprechendem Lebensernst und unbeirrtem Erkennen des eigenen Wesens unter den Lumpen und lächerlichem Flitterkram der gegenwärtigen Existenz; Freundschaftsbriefe von einer Herzlichkeit, voll starken Zuspruchs und einer Gefühlswärme ohne jedes in Worten kramen; Kunstbekenntnisse des Dichters an Verstehende mit bewunderungswürdiger Sicherheit der Distanz zu dem eigenen Schaffen und einem ganz seltenen Grad von Takt und Richtigkeit in der Formulierung seines Ichs; — bunt gemischt dunkle und helle Blätter! Fröhlich, voll Herzensheiterkeit konnte Anzengruber sein, dafs es denen, die mit ihm waren, hell und sonnig wurde, und unter Leiden, Zweifeln und Enttäuschungen, im tiefen Schatten schwarzer Stunden giebt er ein ergreifendes Schauspiel, wie in Trauern und Ertragen Gröfse liegen kann und wie er auch in der wortkargen Klage ein Ganzer bleibt. Und dafs des Lebens Überflufs voll werde, schlüpfen zwischen diese Blätter auch die Zettel aus dem Alltag, aus dem äufseren Philistermilieu des Redakteurs, Hausvaters und sefshaft-trunkfesten Abendschöpplers, der sein stillvergnügtes Behagen mit ein paar Freunden am runden, weifsgescheuerten Tisch bescheidener altwiener Gastwirtschaften spann und „etliche Trünke über den Durst“ nicht verschmähte.

* * *

Zigeunerbriefe sind die Episteln der zwanziger Jahre an den Jugendfreund Franz Lipka. Sie geben einen getreuen Spiegel jener „prähistorischen Zeit“, in deren Erinnerung es dem Dichter später manchmal unheimlich wurde. Im unklaren Gefühl einer theatralischen Sendung, ungewifs ob zum dramatischen Dichter oder zum Schauspieler bestimmt, läfst sich ein mittelloser Jüngling in den trüben unstäten Strom herumziehender Schauspielgesellschaften treiben. All die lächerliche Erbärmlichkeit und niederträchtige Komik der Schmierentruppen in den unmöglichsten Orten Ungarns und Kroatiens geniefst er gründlich: mit der Kasse durchgegangene Direktoren, Schillervorstellungen, bei denen „dem Schillerschen Skelett die Knochen geschauert haben müssen“, eine Maria Stuart-Aufführung, bei der er allein vier Rollen spielen mufs, Irrfahrten durch Hundenester, deren unwahrscheinliche Namen: Vincorce, Warasdin, Kanisza, Czakathurn er humoristisch aufzählt. In den Briefen aus diesen harten Zeiten, in denen er manchmal „Lampenputzer, Pudelwascher, Pferdestriegler, Rauchfangfeger“ werden möchte, steckt schon der ganze Anzengruber. Miserabel geht es ihm, zur Überzeugung wird jetzt schon das erst später ausgesprochene Wort: „Pech ist mein Lebenselement“, doch er läfst sich nicht unterkriegen: „Wundert Dich etwa mein guter Humor?“ schreibt er, „nun, so weit sollst Du mich schon kennen, dafs dies kein Zeichen des Wohlergehens bei mir ist, ausgelassen sein kann ich trotz allem.“ Dieser Humor, der sich hier sehr burschikos, kraus, schweifig und grell gebärdet, wie um mit lärmendem Dreinschlagen andere Stimmen zu übertönen, ist seine befreiende Waffe und seine Tarnkappe. Nicht aus leichtem Sinn kam er, der Ernst stand schwer und gewichtig dahinter; aber das Ernste wollte diese spröde tiefe Innerlichkeit lieber mit sich allein abmachen oder den seltenen Stunden der Aussprache vorbehalten. In ihnen findet Anzengruber dann Worte voll sicheren Gefühls, die niemals auch nur die Grenze des Sentimentalen streifen: „ich mag kein Gesalbader.. ich bin kein Freund nasser Augen — sind sie da — so mögen sie sein — meine bleiben auch nicht trocken, wenn ich fremde Augenpaare nafs sehe — aber ich



Heinrich Baucke: Sieger im Faustkampf.

vermeide das Traurige — Du weifst, nicht aus Leichtsinn, ich schätze die Thränen zur rechten Zeit, aber ich mag nicht die Wasserkünste immer spielen sehen, wie in alten Heulromanen nicht, so auch nicht im Leben.“ Es ist ein sehr grofser Eindruck, in dieser zerschlissenen Bretterwelt voll Schminke, Verlogenheit und Unnatur diesen Menschen scheinbar mitmachen zu sehen und zu beobachten, wie das aber nur sein Scheinleben ist und wie sein eigentliches Leben und Wesen so gefestigt und geschützt ist, dafs all die Unwahrheit ihm nichts anhaben kann. Wahrhaft adlig sieht es in ihm aus; wie Hebbel in den schlimmsten Elendjahren, hat er die „heilige Angst um die Ehre“, „die Verletzung des Innersten des Menschen, der Seinsbedingung bei allen edlen Naturen, die greift mir keiner an, noch trete ich sie selber mit Füfsen“. Und er macht es sich und dem Freund eindringlich klar, als er merkt, dafs der auf falschem Boden steht: „Das wilde hastende Treiben der Bühne verdirbt, macht unwahr. Willst Du Mensch bleiben, so entsage der Komödie. Wirf über Bord den Theaterschwulst. Wir sind zu männlich, um da mitzuthun.“

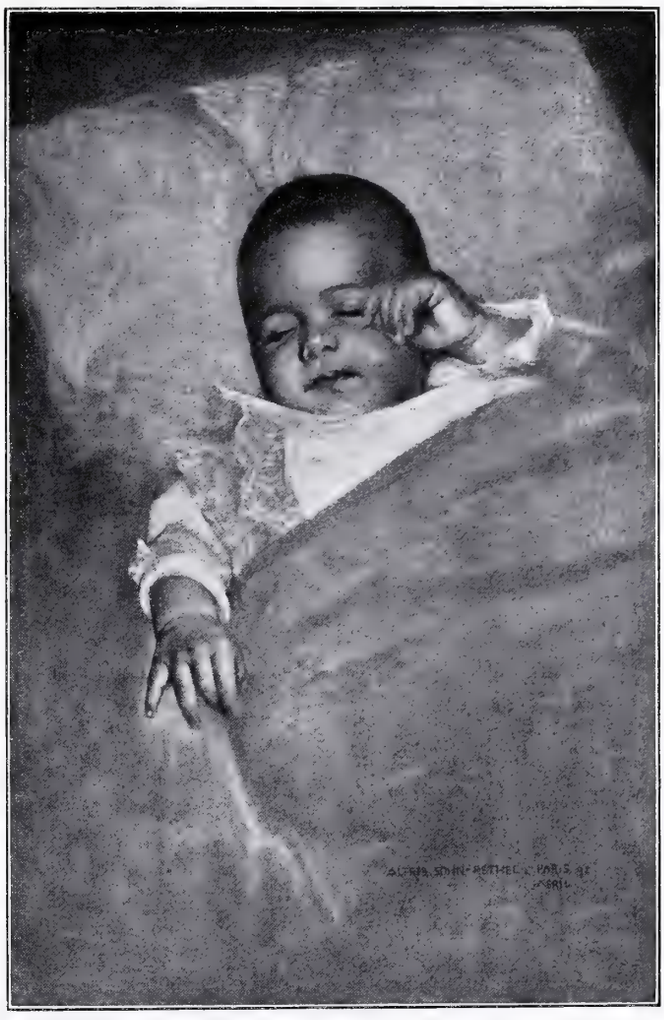
Mit solchem Beispiel ging Anzengruber selbst voran, als seine Schauspielerexistenz zusammenbrach. „Wund und müde wie ein auf die Knochen zerhauener Fechter“ kommt er von den Irrfahrten nach Wien, das er dann nicht mehr verliefs, wo ihn die Mitbürger als Polizeischreiber, Witzblattredakteur und Theaterschriftsteller in kleinbürgerlichen, nie sorgenfreien Verhältnissen kannten, ohne zu ahnen, dafs ein wahrhaft Grofser und Echter unter ihnen weilte.

Der Erfolg kam zwar mit dem Sieg des „Pfarrers von Kirchfeld“, aber die hohe Stimmung, seinem Volk etwas zu schaffen, „sein Kind und sein Narr“ zu sein und bleiben, verflog bei der von Jahr zu Jahr zunehmenden charakterlosen Gleichgültigkeit des Wiener Publikums, das lieber sich von Tageserfolgsleuten einen „Viertelstundenenthusiasmus“ anzündeln liefs, statt sich der herben Kunst wirklicher Menschendarstellung hinzugeben, und er, der Wien so liebte, konstatierte: „in Berlin läfst man mir Gerechtigkeit widerfahren, da bin ich wer“. Gedrückt klingt die Bilanz seiner äufseren Existenz bis an sein Ende: „Zu dem Lorbeer fehlt das Lungenbratel.“ Die Jahre gehen so bitter aus, wie sie begonnen; herzhaft unzufrieden ist er selbst mit seiner Miselsucht, die ihn „zuwider und grantig“ macht. Familiensorgen, Kindergeburten, Kindersterben, Krankheit und Unfall mischen sich dazu noch schadenfroh hinein, und Kritik und Censur sind eifrig an der Arbeit, ihm den Rest von guter Laune zu rauben.

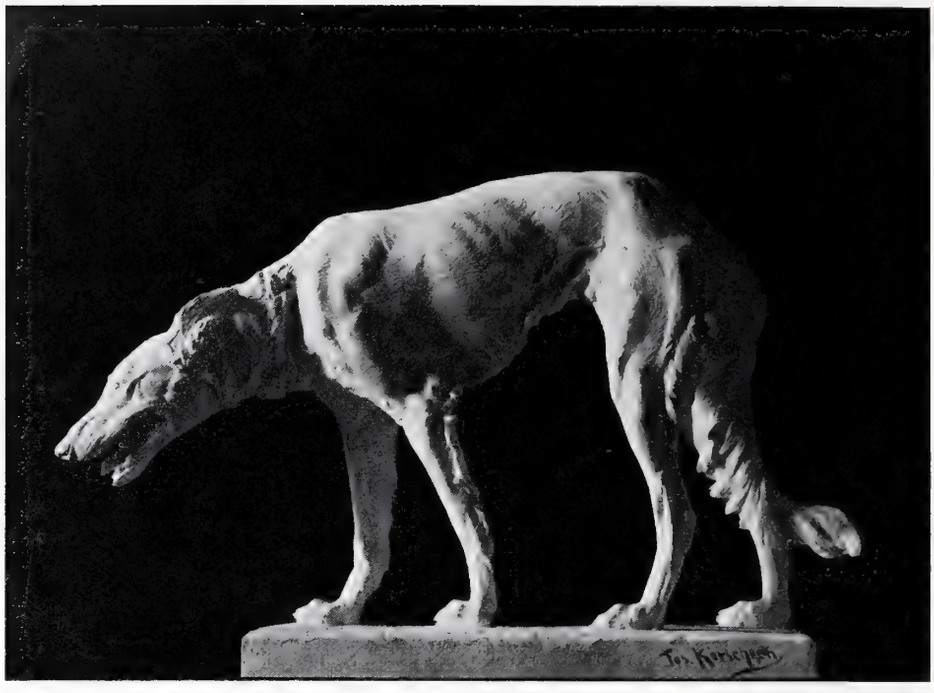
Als „Kleinproduzenten“ im Gebiet des Feuilletons und der Erzählung empfindet er sich, „was aber den Dramatiker anlangt“, so ist er ganz mutlos: „Es geht in das zwölfte Jahr, seit ich in die Öffentlichkeit getreten bin, und jetzt stehe ich — in Österreich wenigstens — einer Zeit gegenüber, welche meinen Bestrebungen keine Bethätigung zuläfst.“ Dabei liegt er an „dreifach gedrehter Arbeitskette“ seiner Broderwerbsdienste und mufs ein Witzblatt redigieren, dessen Nummerfüllung ihm auf seinem Sterbebett noch Sorge macht: „mir fällt nichts ein, ich bin ein armes Hunderl“ — damit klingen diese Briefe aus.

* * *

Die Genrebilder der äufseren Existenz sind eng und haben, wenn sie auch mit Humor umrissen werden, etwas Kläglich-Betrübsames. Weit aber wird der Blick, wenn man in die innere Existenz sieht, in die Vorstellungs- und Anschauungswelt, in die Werkstätte des künstlerischen Schaffens. Hier giebt es nichts Schiefes, Halbes, Über-



Alfred Sohn-Rethel: Schlafendes Kind.



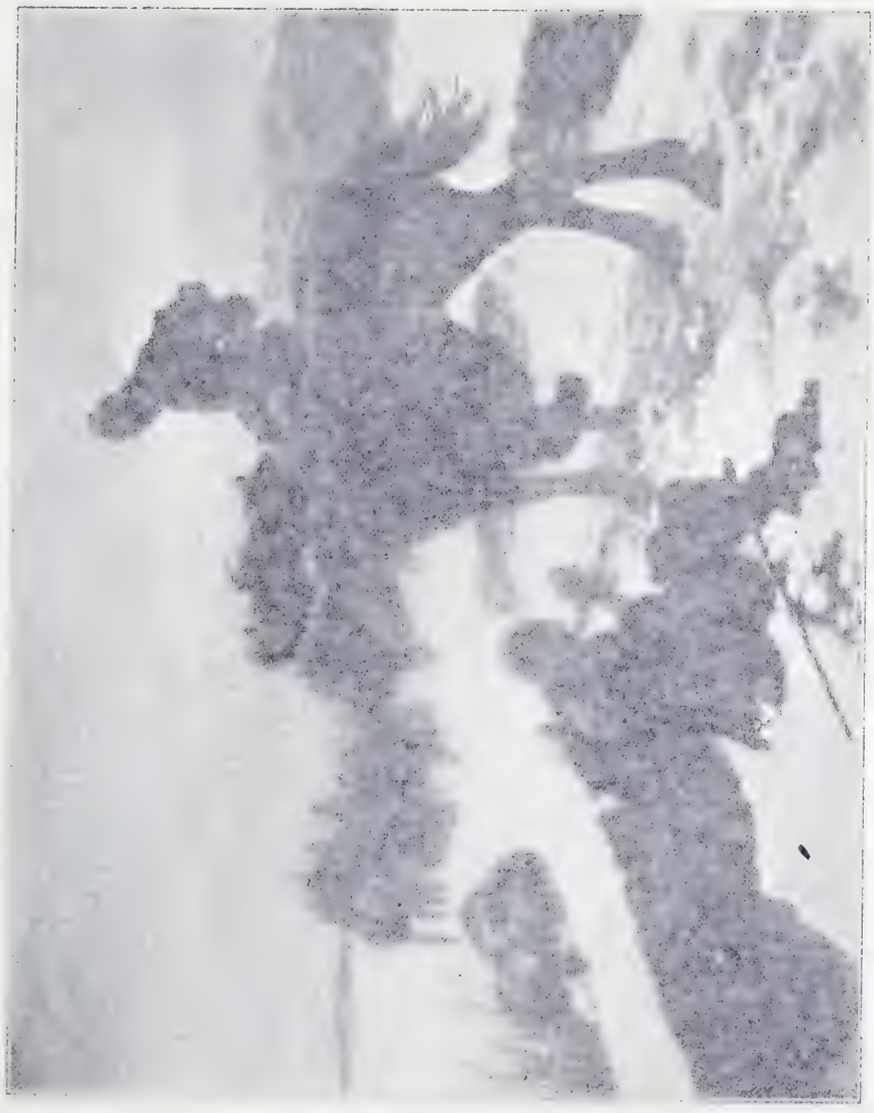
Joseph Körschgen: Persischer Windhund.

tünchtes, Wohlgefällig-Schönthuerisches. Das Breit-Gefühlvolle, das biedere Pochen auf das „goldene Herz“, das gerade in Österreich so dankbarer Wirkung gewifs ist, erschien diesem Echten als das Fadeste von allem. Eine Wut hatte er darauf und ärgerlich konstatierte er einmal, dafs Mitterwurzer als „Pfarrer von Kirchfeld“ sich total vergriffen mit einer „Salbungsvöllerei, die zum Davonlaufen war“. Alles Phrasenhafte ist ihm zuwider und fatal berührt ihn das gespreizte Wesen einer Todesanzeige, in der ein Vater die „Rückkehr seines Töchterchens zur Allmutter Natur“ verkündet. Einen Kübel voll Hohn schüttet er auf das billige Begeisterungsmaterial in den Preisliedern deutscher Sangesbrüder, die mit Brustton voll und ganz „ganze Wälder deutscher Eichen“ in Bewegung setzen und mit deutschen Schwertern, Bannern, Panieren, Oriflammen und Fahnen spektakeln. Sein Feingefühl wird verletzt durch das selbstgefällig-provozierende Treiben gewisser „Freidenkerbündler“: „ich mag das Renommieren mit dem Unglauben so wenig, wie das mit dem Glauben. Ein Freidenkerbund schliefst schon das freie Denken des Einzelnen aus, denn Paragraph so und soviel der Vereinsstatuten verpflichtet ja jedes Mitglied, nach Vorschrift des Präsidiums frei zu denken.“

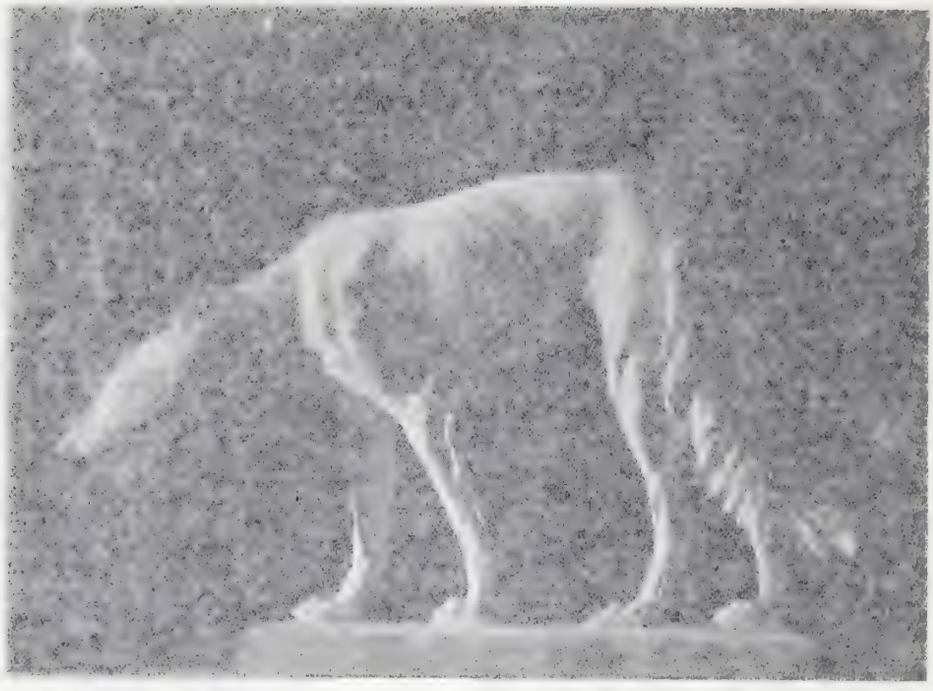
Dagegen mufs man ihn in Gefühlssituationen sehen. Seinen Freunden gegenüber zeigen ihn viele dieser Briefe in rückhaltloser Hingabe, die immer ihre Worte voll Einfachheit und tiefwurzelnder Stärke findet.

Wie kann er herzlich sein und wie bewegt, wenn er fühlt, dafs er verstanden wird. Wie kann er bewundern und wie kann er ehrlich-offen seine Gegenmeinung sagen, sodafs aus dem Tadel ein Freundschaftsbeweis wird. Denn ihm genügt es nicht, und den Seinen soll es auch nicht genügen, dafs er nur „ein blinder guter Freund“ sei, dazu schätzt er seine menschlichen Beziehungen und seine Anforderungen an sich und die ihm Nahestehenden zu hoch ein. Wie kann er aber auch in anderen Fällen zusprechen und trösten. Seine Stimme bekommt dann eine so eindringliche Herzensberedsamkeit, sie klopft so stark und weckend an, dafs sie nicht ungehört verhallt. Bei dem alten Freund der Bohèmezeit, dem Schauspieler Gürtler, bewährt er sich so mit Rat und That; den alten „Rappelkopf“, dem ewig graunzenden Schlögl, der die Virtuosität des Übelnehmens hat, beweist er immer wieder eine nachsichtige, gegen die Schwäche gütige Herzenshöflichkeit; und Rosegger, an den die schönsten Freundschaftsbriefe des „Kirchfelders“ geschrieben sind, empfängt von ihm Worte so lebendigen Geistes und solch engverwachsener Teilnahme, so heilsam in Warnung, Rat und Trost, dafs man häufig den Eindruck eines wahrhaft wunderthätigen Seelenarztes erhält.

Und dieser Tröster der andern hatte es selbst mit sich so wenig gut. „Ich stecke in keiner guten Haut“, bekannte er selbst. Nicht häufig sind die Stellen, die von den eigenen inneren Krisen sprechen. Er war eben nicht wehleidig und klagte nicht gern. Er war aber auch nicht — und das macht sein menschliches Bild noch anziehender — einer von den Starren, die hinter unbeweglichen Mienen die Vorgänge ihres Innern



FRANZ KIEDERICH
ST. MARTIN



[illegible] er Windhund.

[illegible] sches. Das [illegible] auf das [illegible] reich so dankbarer Wirkung gewifs ist, erschien diesem Echten als das Fadeste von allem. Eine Wut hatte er darauf und [illegible] konstatierte er einmal, dafs Mitterwurzer als „Pfarrer von Kirchfeld“ sich total vergriffen mit einer „Salbungsvöllerei, die zum Davonlaufen war“. Alles Phrasenhafte ist ihm zuwider und fatal berührt ihn das gespreizte Wesen einer Todesanzeige, in der ein Vater die „Rückkehr seines Töchterchens zur Allmutter Natur“ verkündet. Einen Kübel voll Hohn [illegible] auf das billige Begeisterungsmaterial in den Preisliedern deutscher Sangesbrüder, die mit Brustton voll und ganz „ganze Wälder deutscher Eichen“ in Bewegung setzen und mit deutschen Schwertern, Bannern, Panieren, Oriflammen und Fahnen spektakeln. Sein Feingefühl wird verletzt durch das selbstgefällig-provozierende Treiben gewisser „Freidenkerbündler“. „Ich mag das Renommieren mit dem Unglauben so wenig, wie das mit dem Glauben. Ein Freidenkerbund schliefst schon das freie Denken des Einzelnen aus, denn Paragraph so und soviel der Vereinsstatuten verpflichtet ja jedes Mitglied, nach Vorschrift des Präsidiums [illegible] denken.“

Dagegen [illegible] ihn in Gefühlssituationen sehen. [illegible] gegenüber zeigen ihn viele [illegible] rückhaltloser Hingabe, die [illegible] chheit und tiefwurzelnde [illegible]

[illegible] und wie bewegt, [illegible] den wird. Wie kann er bewundern und wie kann er ehrlich-offen seine Gegenmeinung sagen, sodafs aus dem Tadel ein Freundschaftsbeweis wird. Denn ihm genügt es nicht, und den Seinen soll es auch nicht genügen, dafs er nur „ein blinder guter Freund“ sei, dazu schätzt er seine menschlichen Beziehungen und seine Anforderungen an sich und die ihm Nahestehenden zu hoch ein. Wie kann er aber auch in anderen Fällen zusprechen und trösten. Seine Stimme bekommt dann eine so eindringliche Herzensberedsamkeit, sie klopft so stark und weckend an, dafs sie nicht ungehört verhallt. Bei dem alten Freund der Bohèmezeit, dem Schauspieler Gürtler, bewährt er sich so mit Rat und That; den alten „Rappelkopf“, dem ewig graunzenden Schlögl, der die Virtuosität des Übelnehmens hat, beweist er immer wieder eine nachsichtige, gegen die Schwäche gütige Herzenshöflichkeit; und Rosegger, an den die schönsten Freundschaftsbriefe des „Kirchfelders“ geschrieben sind, empfängt von ihm Worte so lebendigen Geistes und solch engverwachsener Teilnahme, so heilsam in Warnung, Rat und Trost, dafs man häufig den Eindruck eines wahrhaft wunderthätigen Seelenarztes erhält.

Und dieser Tröster der andern hatte es selbst mit sich so wenig gut. „Ich stecke in keiner guten Haut“, bekannte er selbst. Nicht häufig sind die Stellen, die von den eigenen inneren Krisen sprechen. Er war eben nicht wehleidig und klagte nicht gern. Er war aber auch nicht — und das macht sein menschliches Bild noch anziehender — einer von den Starren, die hinter unbeweglichen Mienen die Vorgänge ihres Innern

verschleiern und deren zurückhaltende Kühle jede Teilnahme abwehrt.

Anzengruber teilte sich mit, vielleicht nicht aus einem übermäfsigen Bedürfnis heraus, das nicht imstande gewesen wäre, mit sich allein fertig zu werden; er teilte sich mit, weil er den Freunden ein Recht zugestand auf sein Vertrauen, weil er glaubte, ihnen an allem teil gewähren zu müssen und weil in allen Lagen für das Verhältnis zu denen, die er als zugehörig und verwandt erkannt hatte, eins gültig bestand: zwischen uns sei Wahrheit.

Diese Briefe aus dunklen Stunden in gefafsten Worten, denen gegenüber jede geschwätzige Teilnahme unpassend wäre, geben Einblicke in jene künstlerischen Stimmungen, die gerade bei den Gröfsten am lastendsten sich zeigen. Der Dilettant ist immer „schaffensfroh", die Grofsen leiden an sich und ihrem Werk, auf ihnen lastet der Fluch leerer Stunden, wenn sie sich von ihrem Gott verlassen glauben, ihnen alles verschüttet erscheint und sie sich nur als elende, nutzlose, träge Geschöpfe empfinden.

Aus solchen geistigen Todeskämpfen schrie Baudelaire einmal sein naiv-inbrünstiges De profundis des Poeten: „Vous Seigneur mon dieu, accordez moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise."

Und so ergreifend klagt der junge Anzengruber in der Komödiantenzeit: „Meine Lustspielstoffe lachen mich an — ich verstehe ihr Lächeln nicht mehr — ich bin so elend, nicht das sein zu können, was ich sein könnte — wenn je einer so geknebelt, angebunden war, so bin ich's — geknebelt von einer Kunst, die nicht einmal ein feiles Brod ist — die kein Brod ist — ich bin tagelang in einer Stimmung, die mich wünschen läfst, ich wäre nicht — oder ich wäre nichts — als das halbe Etwas!"

Und den reifen Mann, den niemand faul schelten durfte, befällt wie eine tückische Krankheit ein wahrer „Abscheu vor Tinte, Feder und Papier", und er schreibt die in ihrer einfachen Konstatierung doppelt schmerzvollen Worte an Rosegger: „Ich beneide Sie, dafs Sie von einem Stoff ‚angefallen' wurden und würde mich gerne in gleichen Geburtswehen winden, aber ich bin steril geworden, ich bin nicht imstande, an das Schreiben zu denken, geschweige mich dazu aufzuraffen." Und wie er gepeinigt wurde von dieser „entsetzlich langweiligen Apathie, von dieser Teilnahmslosigkeit gegen alles", das erkennt man an der einfach sachlich, ohne jeden Kommentar gegebenen Mitteilung: „Ich sehne mich in der Woche nach dem Dienstag und Mittwoch, den zwei Redaktionstagen, wo ich gezwungen bin, mich zu beschäftigen, wenn auch mehrteils mit fremder Arbeit, indem ich die eingelaufenen Beiträge sichten und zustutzen mufs. Sonst sitze ich tagelang zu Hause und bringe nichts zustande."

* * *

Anzengrubers allseitige Richtigkeit des Anschauens zeigt sich in seinem Verhältnis zur Kritik. „Meinen Sie nicht, ich könnte keinen Tadel vertragen," schreibt er an Rosegger, „aber erst will ich verstanden sein." Respektvoll ist er gegen alle Einwände, die aus Verständnis kommen. Aber energisch verwahrt er sich gegen die überhebliche Richtermiene derer, die mit Beckmessers Merkerstab und mit kurzsichtigen Brillen ihm in den Weg treten und sich das Recht anmafsen, ihm die Richtung zu weisen.

Wenn er sich selbst auch einmal den „dramatischen Bauernkerl" genannt hat, so gesteht er darum noch lange nicht andern Befugnis und Einsicht zu, ihm sein Revier abzugrenzen und vor dem Zugang zu anderen Stoffkreisen ihm einen Schlagbaum aufzupflanzen. In solchen Fällen macht er nicht viel Federlesens und fertigt auch gute Freunde sehr resolut ab, wie den Schauspieler Gürtler, dem er eins draufgiebt: „Du bist auch so ein Schrankenmaier, der, da ich einmal auf dem Dorf gewesen, mich gar nicht mehr zur Stadt zurücklassen will."

Die „Schrankenmaier" haben nun vielleicht gar nicht so unrecht gehabt, des Dichters stärkste Werke spielen auf dem Lande. Es ist nun aber interessant und wird gerade in diesen Briefen scharf und selbsterkennend von Anzengruber festgestellt, dafs der „dramatische Bauernkerl", Dorfgänger und Waldläufer persönlich ein leiden-

Helmut Liesegang: Holländisches Dorf.

schaftlicher Grofsstädter war. Seine Passion war und blieb, was er sich auf seinen Wanderjahren sehnsüchtig ausmalte: Wiener Leben, „mein Belvedere, meine Laerwaldpromenade, unsere Abendgänge durch die Stadt, die Schmauswaberle, unsere Galerien im Belvedere, das Bummeln am Graben und Kohlmarkt bei Licht." Schwerfällig nur entschliefst er sich zu sommerlichen Ausflügen, und als er Rosegger einmal seine Ankunft mitteilt, fügt er ausdrücklich hinzu: „Gekraxelt wird aber von mir und meiner Frau nicht, ihr verbietet es ein dritter und i, i mog net."

Ihm selbst ist die eigentümliche konträre Mischung dichterischer und persönlicher Neigung völlig bewufst und er spricht sich über sie dem seinem künstlerischen und menschlichen Wesen so verständnisvoll nahenden finnischen Ästhetiker Bolin so aus: „Sie können es vielleicht nicht glauben, ich weifs es mir auch nicht zu erklären: woher? — aber ich bin Grofsstädter mit Leib und Seele. Die ländliche Ruhe ist nichts für mich, die stört ein hausierender Slowak, wenn er im Hofraum schreit; der Strafsenlärm Wiens beirrt mich gar nicht. Ich könnte höchstens das Land, weitab von Wien und in wechselndem Verkehr mit meinen Bauern, nicht auf einem Fleck, lieb gewinnen."

Nur in der Distanz kann er schaffen und er sagt selbst zu Rosegger, der ihn der Stubenhockerei bezichtigt: „wo soll man denn hocken, wenn man schreibt" — „ich klettere in meiner Stube auf die Berge, ich schlage die Blätter, die Tagebuchblätter meines Herzens nach und da tauchen sie auf, die Gestalten, die euch in den Bergen, auf den Gehöften, bei einsamen Weilern begegnen. Gegenwärtig liegt vor meinen Augen Gebirgsland und vor mir bewegt sich der alpinische Menschenschlag, wie er in Tirol, Steiermark, Bayern und wie er auch in Ober-Österreich noch vorkommt, und führt vor meinem geistigen Auge eine Komödie auf, wie dieselbe in derlei Natur und Naturen sich abspielen mag."

A. Schönnenbeck: Am Praktisieren.

Das starke Schaffensgefühl, das sich unabhängig weifs von kleinlicher Modellnachbosselei, spricht hier. Trotz der Stubenhockerei merkt man in den Gestalten dieses Blut- und Lebensvollen nichts von Stubenluft. Und auch nichts von Schattenhaftem, Theoretisiertem, vag Vorgestelltem. Sinnfällig, leibhaftig war Anzengrubers innerliches Erleben. Alles „Ixionische", das Buhlen mit Schemen galt ihm Greuel und und Sünde. Er schrieb einmal an einen Freund: „Studiere die Zeit, die Du schildern willst — die Personen genau, und sollten sie drei Worte nur bei Dir sprechen, so sein sie so gesprochen, dafs man nicht erst auf das Personale des Stücks zu sehen braucht, um zu wissen, wer sie gesprochen."

Über den eigentümlichen Schaffensprozefs in ihm, dem ausgesprochenen Grofsstädter und Bauerndichter, versucht er sich selbst klar zu werden und formuliert ihn sich so: „Was das Unerklärliche in meiner Produktionskraft betrifft, so bin ich mir selbst dahinter gekommen, dafs ich als unruhiger Geist mit stets abspringender Phantasie immer und allzeit aus flüchtigen Begegnungen und wechselnden Bildern mehr Anregung zog und bleibendere Eindrücke gewann, als im ständigen öfteren Verkehr und dauernder Umgebung; dafs ich aber in solcher Weise genügend oft mit Bauern zusammenkam und ihre Hausungen besuchte, das ist sicher; freilich verschwindet damit die mystische Umhüllung und für Darwinsche Theorie geht ein hübscher Erweis verloren, aber Wahrheit über alles."

In dieser Art Konzeption erwuchs die höhere Realität der Anzengruberschen Bauerngestalten, aus flüchtigen Eindrücken im Fluge voll und total erfafst, dann im Innern ausreifend und auswachsend, schliefslich reproduziert mit einer blindlings sicheren und richtigen Vorstellungskraft von zuverlässigster Kontrolle, der nie etwas entschlüpfte, was gegen Stil und Wesensbedingung einer in ihren Wurzeln einmal fest und echt stehenden Persönlichkeit verstofsen hätte:

„Ich habe mir", so entwickelt er seine Poetik, und versucht, sich unbewufste Vorgänge vor das Bewufstsein zu stellen, „zuerst den idealen Bauern konstruiert aus Hunderten von Begegnungen und Beobachtungen heraus und dann realistisch variiert nach all den gleichen Erfahrungen. Ein eigentliches Studium habe ich ihm nie gewidmet, ich fafste ihn mit einem Griff.

Carl Janssen: Steinklopferin.

Ich behandele alle Charaktere so, ich nehme erst den Menschen, hänge ihm das Standeskleid um und dann gebe ich ihm so viel von der gewöhnlichen lokalen Umgebung, als sich mit den künstlerischen Intentionen verträgt."

Und selbstverständlich war Anzengruber dabei jene Eigenschaft, die Hebbel als Kardinaltugend des Dramatikers aufstellt, die unbedingte Unparteilichkeit den Gestalten gegenüber, die jeden von seinem Standpunkt aus recht haben läfst. Alle Anschauungen gelten ihm für berechtigt, sobald sich nur die betreffende Person in der richtigen Situation dazu befindet.

* * *

Meistersingerlich erscheint uns diese Gestalt in der Enge beschränkter, kleinhäuslerischer Existenz, dem im Werkeltag eingesponnenen Schreiberwesen, der Sorge um Brot, Nahrung und Verdienst, dem bescheidenen Abendtrunk und der Weite der Welt, die sich, reich und voll tausendfachen Lebens nimmer alt, nimmer kalt, immer frisch erstehend, immer neu sich schaffend, als ein unsichtbares Königreich hinter der Alltagshülle breitet. Hans Sachs - Verse könnten auf diesem Grabstein stehen:

Kam Sommer, Herbst und Winterszeit,
Viel Not und Sorg im Leben,
Manch ehlich Glück daneben,
Kindtauf, Geschäfte, Zwist und Streit;
Denen's dann noch will gelingen
Ein schönes Lied zu singen,
Seht, Meister nennt man die.

Eugen Kampf: Landschaft bei Nieuport.

Aus Wien.

Anknüpfend an das, was ich im vorvorigen Heft geschrieben habe, mufs ich nochmals von der hiesigen Sezession Etwas sagen. Und zwar bin ich in der angenehmen Lage, meine früheren Worte nicht etwa abschwächen, sondern im Gegenteil noch verstärken zu können. Die Sezession hat soeben eine That vollbracht, die vielleicht bahnbrechend wirken wird, und sie hat zu gleicher Zeit eine Probe von künstlerischer Gesinnung abgelegt, die noch höher zu bewerten ist als jene künstlerische That. Den Anlafs zu beiden bot die Ausstellung von Klingers soeben vollendetem Beethoven-Monument, das in Wien zum erstenmal vor die Öffentlichkeit gebracht wurde. Klinger that dies, weil er wohl der sehr richtigen Überzeugung ist, dafs er nirgends in der Welt so viel Verehrung, Liebe und feinstes Verständnis beisammen findet als bei seinen Freunden in Wien, zumal in der Sezession. Und die Sezession hat ihm zeigen wollen, dafs er sich darin nicht geirrt hat. (Die Haltung eines grofsen Teiles der übrigen Bevölkerung hat freilich das Gegenteil bewiesen.)

So hat man denn dem „Beethoven" eine Aufstellung gegeben, wie sie vielleicht noch nie ein einzelnes Kunstwerk, am wenigsten unmittelbar nach seiner Fertigstellung gefunden hat.

Das ganze Haus der Sezession (es ist nicht grofs) wurde gleichsam in einen Ehrentempel für dieses Monument umgewandelt. Vielleicht wird man zunächst geneigt sein, darin eine übertriebene Schmeichelei für Klinger zu erblicken. Darauf braucht man jedoch blofs zu erwidern, dafs, wenn diese Ehrung übertrieben wäre, sie mit unbedingter Sicherheit dahin hätte führen müssen, das Klingersche Werk umzubringen. Denn nichts wirkt lächerlicher und abgeschmackter als die allzu pomphafte Umrahmung eines minderwertigen Werkes und das hierdurch herbeigeführte Mifsverhältnis zwischen äufserlich blendendem Aufwand und thatsächlichem Wert. Klingers „Beethoven" steht aber in der von der Sezession geschaffenen architektonisch-künstlerischen Umgebung, als ob diese Plastik eigens für einen solchen Raum komponiert worden wäre. Der Eindruck war auf Viele, namentlich im Anfang, ein geradezu überwältigender, tief weihevoller. Eine häfsliche Hetze, die später begann, hat dann freilich von der ersten frohen Stimmung manches wieder zerstört — wodurch indes das wahre Verdienst der Sezession nicht im mindesten berührt wird.

So halten wir denn daran fest, dafs die Sezession recht gethan hat; und dafs sie mehr hat thun wollen, als ein einzelnes Kunstwerk ehren. Sie hat ein Beispiel aufstellen wollen, wie mit modernen Mitteln Raumwirkungen und Weihestimmungen hervorgerufen werden können, welche geeignet sind, den profanen Kunstgenufs derart zu adeln, dafs er geradezu dem Charakter einer religiösen Erbauung nahe kommt. Mit anderen Worten: man hat, da heute öffentliche Kunstaufträge grofsen und reinen Stiles überhaupt nicht mehr erfliefsen, auf eigenes Risiko es unternommen, einen Versuch in der unseren Besten als höchstes Ziel vorschwebenden „Tempelkunst" zu machen. Man hat dabei mit den aufserordentlich beschränkten Mitteln der Künstlervereinigung rechnen und arbeiten müssen; noch mehr, man hat alles, was man schuf, der Vergänglichkeit widmen und die reine und hingebende Arbeit vieler Wochen und selbst Monate hochherzig dem idealen Zweck als Opfer darbringen müssen. In einer Zeit, wo die Kunst so sehr nach Brot läuft, dafs sie vielfach einen rein industriellen Charakter angenommen hat und der inneren Weihe der Gemütskraft mehr und mehr entbehrt, mufs solch eine ideale, völlig uneigennützige Gesinnung ein hohes Erstaunen wecken. Nur ein verhältnismäfsig geringer Teil der für diese Ausstellung gearbeiteten Werke wird, weil er plastischen oder kunstgewerblichen Genres ist, diese Ausstellung überleben und dem gemäfs verkäuflich sein können. Weitaus das Meiste und Wertvollste jedoch, nämlich alles, was als Wandmalerei geschaffen ist, mufs wie die ganze innere Raumschöpfung selber der Vernichtung anheimfallen, wird also weder materiellen Lohn noch dauernden Nachruhm ernten können. Nur der halb sagenhafte Ruhm wird bleiben dürfen, dafs die Wiener Sezession mutig jedes nur mögliche Opfer gebracht hat, um eine wichtige künstlerische Aufgabe unserer Zeit, an deren Erfüllung vorerst nicht zu denken ist, wenigstens einmal probeweise in Angriff zu nehmen.

Claus Meyer: Ein Brief.

Gegenüber diesem Grundfaktum sind alle Nebenerscheinungen von höchst untergeordneter Bedeutung. Die That der Sezession verdiente Lob und Preis, selbst wenn sie vollständig mifslungen wäre. Sie ist aber nicht mifslungen. Klinger selbst zeigte sich, je länger er in dem Raum weilte, desto tiefer und sichtlicher ergriffen, und er schied von Wien mit den Gefühlen aufrichtiger und dankbarer Freundschaft. Die Grundanlage des Raumes rührt von Josef Hoffmann her. Er hat eine grofse Oberlichthalle geschaffen, die von einem Tonnengewölbe überdacht ist, und an die sich zwei höher gelegene Seitenflügel anlehnen. Die Halle ist nach vorn zu geschlossen, und man betritt sie, nachdem man einen dieser Seitenflügel durchschritten hat, von hinten her und verläfst sie durch den zweiten Saal. Beide Seitenräume öffnen sich nach der Mittelhalle zu in breiten

OTTO HEICHERT
ORA ET LABORA

modernen Mitteln Raumwirkungen und Weihestimmungen hervorgerufen werden können, welche geeignet sind, den profanen Kunstgenufs derart zu adeln, dafs er geradezu dem Charakter einer religiösen Erbauung nahe kommt. Mit anderen Worten: man hat, da heute öffentliche Kunstaufträge grofsen und reinen Stiles überhaupt nicht mehr erfliefsen, auf eigenes Risiko es unternommen, einen Versuch in der unseren Besten als höchstes Ziel vorschwebenden „Tempelkunst" zu machen. Man hat dabei mit den aufserordentlich beschränkten Mitteln der Künstlervereinigung rechnen und arbeiten müssen; noch mehr, man hat alles, was man schuf, der Vergänglichkeit widmen und die reine und hingebende Arbeit vieler Wochen und selbst Monate hochherzig dem idealen Zweck als Opfer darbringen müssen. In einer Zeit, wo die Kunst so sehr nach Brot läuft, dafs sie vielfach einen rein industriellen Charakter angenommen hat und der inneren Weihe der Gemütskraft mehr und mehr entbehrt, mufs solch eine ideale, völlig uneigennützige Gesinnung ein hohes Erstaunen wecken. Nur ein verhältnismäfsig geringer Teil der für diese Ausstellung gearbeiteten Werke wird, weil er plastischen oder kunstgewerblichen Genres ist, diese Ausstellung überleben und demgemäfs verkäuflich sein können. Weitaus das Meiste und Wertvollste jedoch, nämlich alles, was als Wandmalerei geschaffen ist, mufs wie die ganze innere Raumschöpfung selber der Vernichtung anheimfallen, wird also weder materiellen Lohn noch dauernden Nachruhm ernten können. Nur der halb sagenhafte Ruhm wird bleiben dürfen, dafs die Wiener Sezession mutig jedes nur mögliche Opfer gebracht hat, um eine wichtige künstlerische Aufgabe unserer Zeit, an deren Erfüllung vorerst nicht zu denken ist, wenigstens einmal probeweise in Angriff zu nehmen.

OTTO HEICHERT
ORA ET LABORA

Gegenüber diesem Grundfaktum sind alle Nebenerscheinungen von höchst untergeordneter Bedeutung. Die That der Sezession verdiente Lob und Preis, selbst wenn sie vollständig mifslungen wäre. Sie ist aber nicht mifslungen. Klinger selbst zeigte sich, je länger er in dem Raum weilte, desto tiefer und sichtlicher ergriffen, und er schied von Wien mit den Gefühlen aufrichtiger und dankbarer Freundschaft. Die Grundanlage des Raumes rührt von Josef Hoffmann her. Er hat eine grofse Oberlichthalle geschaffen, die von einem Tonnengewölbe überdacht ist, und an die sich zwei höher gelegene Seitenflügel anlehnen. Die Halle ist nach vorn zu geschlossen, und man betritt sie, nachdem man einen dieser Seitenflügel durchschritten hat, von hinten her und verläfst sie durch den zweiten Saal. Beide Seitenräume öffnen sich nach der Mittelhalle zu in breiten

logenartigen Durchbrüchen, durch die man bequem herniederschauen und das wie ein Götterbild in geweihter Zelle thronende Denkmal im Weiterschreiten in sich aufnehmen kann. Alle drei Räume sind weifs gehalten, mit rauhem Kalkbewurf, oberhalb dessen sich Fresken hinziehen, während unterwärts in quadratischen Feldern allerhand plastischer und malerischer Schmuck angebracht ist. Sämtliche Darstellungen tragen symbolischen Charakter und stehen in irgendwelchen Beziehungen zu dem Schaffen und Seelenleben Beethovens, der der eigentlich Gefeierte ist. Mögen diese Beziehungen mitunter auch etwas dunkler und allgemeiner Natur sein, so ist doch jedenfalls die Hauptsache erreicht, dafs ein guter dekorativer Zusammenschlufs stattfindet: und gerade um die Lösung dieser rein künstlerisch-formalen Frage hat es sich ja vornehmlich gehandelt. Darum ist der Stil dieser Darstellungen fast durchweg ein streng ornamentaler, und selbst die Linien der menschlichen Körper sind gleichsam rhythmischen Gesetzen unterthan und erheben keinerlei Anspruch auf naturalistische Wirkungen. Dies ist bald mehr bald weniger gelungen. Neben dem allgemeinen Vorbild byzantinischer Fresken kann man mancherlei moderne Einwirkungen verzeichnen, von Puvis de Chavannes und Burne-Jones bis zu Toorop, Mackintosh und Hodler. Namentlich Toorops Einflufs beginnt neuerdings in Wien entscheidend durchzubrechen und ist selbst bei der stärksten malerischen Begabung der Sezession, bei Gustav Klimt, unverkennbar. Im übrigen jedoch hat gerade Klimt, so sehr sich nach wie vor der Spiefsbürger vor ihm graut, in seiner dekorativ-allegorischen Behandlung des Sehnsuchtsmotives eine wahrhaft grofszügige dekorativ-bedeutsame Leistung geschaffen, die durch ihr echtes malerisches Temperament, durch feinste Farben- und Linienführung, durch Kühnheit, Geschmack und zauberhafte Stimmungen aufserordentlich hervorsticht. Auch Andri, der das Thema „Mannesmut und Kampfesfreude“ behandelt hat, und Auchentaller mit seiner malerischen Paraphrase über „Freude, schöner Götterfunken,“ verdienen mit Auszeichnung genannt zu werden. Im Hauptsaale selbst ist dem Auge Beethovens gegenüber eine Wand ganz in flammendem Gold gehalten, womit Adolf Böhm den „werdenden Tag“ suggestiv symbolisiert hat, während hinter dem Rücken des Meisters Adolf Roller die „sinkende Nacht“ mit kühnem Phantasieschwung aus rein-ornamentalen Motiven derart komponiert hat, dafs es aus einer gewissen Entfernung so aussieht, als wüchsen dem Bildwerk ein paar geheimnisvolle Geisterflügel.

Und der „Beethoven“ selber? Da das Werk später zur Düsseldorfer Ausstellung kommen soll, und überdies alle Zeitungen davon voll sind, so möchte ich mir an dieser Stelle Zurückhaltung auferlegen. Dafs ich voller Bewunderung bin, geht ja aus dem Tenor dieses Berichtes zur Genüge hervor. Wollte ich aber, was ich nun daran bewundere, im einzelnen darlegen, so müfste ich das Doppelte des Raumes für mich beanspruchen, den die Redaktion mir diesmal zur Verfügung stellt.

Franz Servaes.

Adolf Männchen: Steineklopfende Frauen.

Münchener Kunst.

Frühjahrs-Ausstellung der Sezession.

Die Maler haben etwas, das sie absondert, vor allem schützt, alles fernhält, auch das Publikum, das, wie sie nun sagen, nur um ihretwillen da ist. Es ist gleichsam ein Talisman.

Die Technik!!!

Dies ist ein mystischer Begriff, hinter den sie flüchten. Dunkel reden sie von etwas und in Andeutungen, wovon der Laie nichts versteht. Was ist das?

Es ist die Technik!!

Anscheinend giebt es nur bei den Malern eine Technik. Nur diese reden wenigstens immer wieder davon. Anderswo hält man dies für etwas Selbstverständliches.

Einen Menschen, der kein Sprachgefühl hat, der nicht die Worte knetet und formt, der nicht mit Worten malt wie mit Farben, der nicht die Wortklänge sich folgen läfst wie Töne, der nicht sich müht, in die Urbeziehungen und Urbedeutungen des Wortes hinabzutauchen — und dies alles vielleicht um so mehr, je weniger es ihm klar ist — wird niemand für einen Dichter halten. Wer diese technischen Vorbedingungen — freilich giebt es aufserdem noch andere wesentliche Eigenschaften — nicht erfüllt, was ist er?

Ein stümperhafter Dilettant!

Ein Musiker, dem nicht die Töne der Instrumente ein immer neues Rätsel sind, dessen Farben er mischt, dessen Werte er ordnet — was ist er?

Ein stümperhafter Dilettant!

Und ein Maler? Ist ein Maler! Er „ringt“ eben noch um die Technik.

Es scheint sonst selbstverständlich, dafs man mit seinem Handwerkszeug umzugehen verstehen mufs.

Bei keiner anderen Kunst hat man ein Mittel so zum Zweck erhoben. Mit Vorliebe spricht man von technischen Problemen und deren Lösung. Die anderen Künste behalten das für sich — bescheiden oder stolz — und nehmen es als selbstverständlich. Der Maler wirft seine ganzen Geheimnisse auf den Markt und erlaubt jedem, darin herumzukramen.

Manches wurde in unseren Jahren errungen und manche Geister wurden.

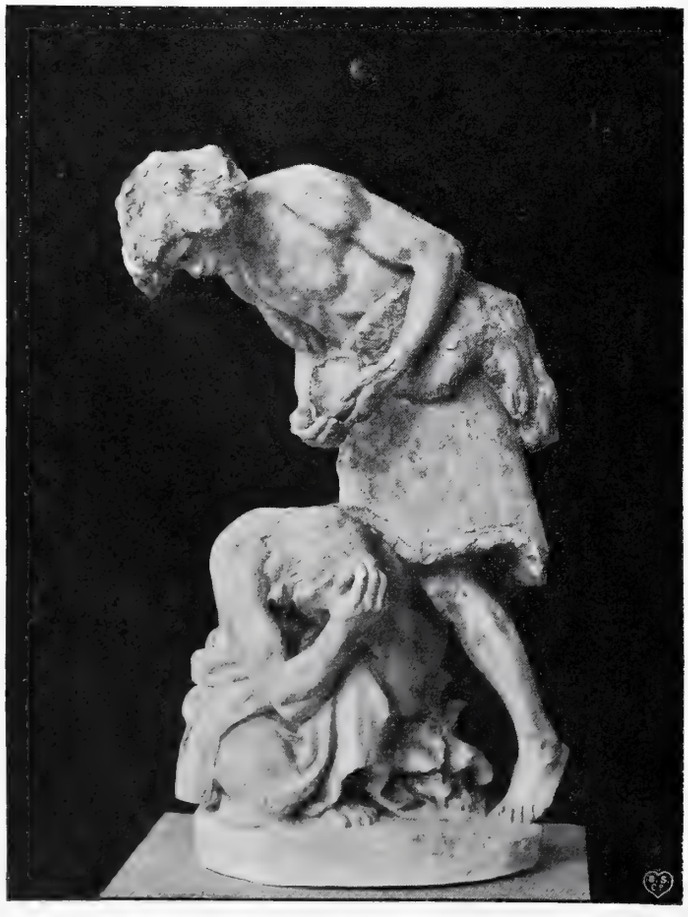
Nun kommen die anderen und strecken ihre Hände nach ihnen aus und nehmen ihr Teil von ihnen. Ist es nicht, als ob sie sagten: so weit sind wir zurückgeblieben; wir müssen nun vor allem daran denken, wie wir unsere Aufgaben erledigen, um mitzukommen. Und um hierfür einen Namen zu haben und eine Berechtigung, reden sie von Technik.

Sie reden von Technik. Alle sind darin einig und plappern es nach. Und es ist doch nur ein Hanswurstspafs.

* * *

Wenn man durch die Säle der diesjährigen Frühjahrsausstellung der Sezession geht, fällt eines auf: die Gleichmäfsigkeit des Niveaus! Nicht als ob dies Niveau ein niedriges wäre! Im Gegenteil. Man wäre erfreut gewesen, hätte man vor einigen Jahren eine solche Fertigkeit des Malens wahrgenommen. Der Fortschritt ist ein rapider. Ein unglaublicher Lerneifer leitete alle. Und immer sind sie bestrebt, hinzuzulernen. Das Ausland war ihr Lehrmeister; aber das würde nichts schaden. Hätten sie selbst nur eigene Wege gefunden! Könnte man ihnen das Schülerbewufstsein austreiben.

Es ist nicht mehr so: einige, wenige bilden einen auserlesenen Kreis; die anderen suchen noch und tappen. Nein, zu allem findet man leicht ein Verhältnis, weil es immer dasselbe ist. Es hat keiner den Mut zu sich, zu seinen Dummheiten. Ein ausgefahrenes Geleise, in dem sich alles bewegt.



Adolf Nieder: Taufe Jesu.

Wenn das diejenige Generation sein will, die wagt und gewinnt? Die sich trennen mufs von allem Bisherigen, da ihr Wille zum Dasein ein so ganz anders gearteter ist! Wartet ein Weilchen und diese Kunst der Sezession ist so alt, so ledern, dafs man sie nicht mehr wird sehen können. Es ist bezeichnend, dafs man gar keine Lust verspürt, Namen zu nennen, irgend einen aus dem Gros herauszuheben. Es ist eine Sauce, in der alles ertrinkt!

Nun giebt es trotzdem noch Leute, die aus diesem Stande eine gute Gewähr für eine frohe Zukunft erblicken und die dabei folgendermafsen kalkulieren. Sie sagen, es wäre ein gutes Zeichen und sehr zu beglückwünschen, dafs die Zeit der Phantastereien, der symbolischen Malereien vorüber wäre. (Wann wäre die gewesen? Nimmt man da nicht einen Zwerg für einen Riesen?) Nun wäre es das Schöne, dafs die Maler das eingesehen hätten (übrigens dieses „Einsehen" eine Vorstellung, die nur ein total unschöpferischer Mensch haben und, ohne zu erröten aussprechen kann) und sich ehrlich und fleifsig bemühten, von der Natur zu lernen. Das soll heifsen, dafs der Naturalismus wieder seinen siegreichen Einzug hält. Was das Wort „Naturalismus" anbelangt, so ist, wie zu allen diesen Worten, nichts zu sagen. Diese stehen in gar keiner Beziehung zur Kunst und sind nur dazu erfunden, dafs eine bestimmte Kategorie von Leuten, die immer mehr zunehmen, die nichts zu thun haben und nichts anzufangen wissen, sich diese Worte gegenseitig an die Köpfe werfen können, damit sie dann glauben dürfen, sie redeten von etwas Wichtigem, wo sie doch von Nichts reden. Was das andere, die einfachere und natürlichere Wendung — von der Natur lernen — anlangt, so legt diese Behauptung, abgesehen davon, dafs sie ein wenig sehr alt ist, um noch mehr als abgebrauchte Vorstellungen zu erwecken, Zeugnis ab von der Bescheidenheit dessen, der sie ausspricht. Wer das, was hier geboten wird, als ehrliche und selbstlose Studien hinnimmt, als Ausdruck eines Strebens, das nur lernen und lernen will, ohne vorher gefafsten Plan, der hat offenbar merkwürdige Vorstellungen von dieser Art, sich in seinem Schaffen lenken zu lassen. Jedenfalls hat er davon andere Vorstellungen als ich; denn ich empfinde diese Art im Gegenteil als unehrlich und affektiert.

Das, was als Naturalismus allgemein bezeichnet wird, ist ein Ausfluſs ethischen oder künstlerischen Willens und hat eine tiefe Empfindung, einen festen Ernst zur Voraussetzung. Je eindringlicher die eine Seite — die ethische — entwickelt war, desto mehr näherte sie sich der anderen — der künstlerischen und umgekehrt. — Daher sah man all diesen Werken, die in diesem Geist geschaffen waren, an, dafs sie nicht für den Tag gelten wollten und auch nicht galten. Es umflofs sie ein Schimmer des Ewigen. Wenn also diese Willensrichtung — gemeinhin die naturalistische genannt — die Anerkennung erlangte, so dafs sie jetzt von vielen, die nicht weiter sehen können und die etwas Errungenes immer dazu benutzen müssen, um Aufstrebendes einzuengen, als alleinseligmachend angepriesen wird, so lag das nur für die Oberflächlichen daran, dafs man meinte, nun eine gültige Formel gefunden zu haben. Der „Naturalismus" selbst kennt diese Einengung nicht, und wie es der Name schon in sich birgt, liegen in ihm viele Möglichkeiten versteckt. Dafs diese Willensrichtung die Anerkennung erlangte, lag daran, dafs sie ernst, ehrlich, kühn war und sich selbst nur als Durchgang nahm. Da diese Eigenschaften auch anderen Willensrichtungen anhängen können, ist es klar, wie lächerlich es ist, hier einen Still-

Hermann Emil Pohle: Im Park.

stand zu fordern. Was aber nun heute als gleichstrebend ausgegeben und, wie oben ausgeführt, als tüchtig mit Freuden begrüfst wird, ist, wie oben ausgeführt, unehrlich und affektiert, also gerade das Gegenteil von dem, was der „Naturalismus“ will. Unehrlich, weil er Fremdes verwertet, da er erkannt hat, dafs dies Geltung hat; und affektiert, da er dies nicht zugiebt, sondern mit dem Anspruch auftritt, nicht als Schüler, sondern als eigene Persönlichkeit gelten zu wollen. Wenn man genau hinsieht, sieht man alle die Mittel, die der Naturalismus fand, weil er seinem Innersten entsprach, hier zusammengetragen wie in einem Katechismus und es ist wie eine abwechslungsreiche Variation und wie ein Schieben von Kulissen. Wo früher eine Persönlichkeit gefordert wurde, sieht man eine geschickte Hand, die über eine Anzahl angelernter Kniffe verfügt und diese gehörig anwendet und von hier nimmt dann die Behauptung ihren Ausgang, dafs alles sich um die Technik drehte; was eben in dieser Weise der Fall ist, da nichts anderes vorhanden ist. Die gute Zeit ist vorüber; eine neue Generation noch nicht da; inzwischen überflutet die wüste Schar der Nachzügler, Ausbeuter und Marodeure das Land.

Doch mufs das zugegeben werden, dafs es jedenfalls noch gut ist, wenn diese technischen Fähigkeiten erhalten, geübt und hinüber gerettet werden. Und auch das mag zugegeben sein, dafs der Umstand, dafs man diese Räume schon mit einem ahnenden Gefühl der Gleichgültigkeit verläfst, vielleicht zu einem Teil seine Erklärung findet in dieser kunstfeindlichen Art, die Bilder so und so vieler Persönlichkeiten nebeneinander aufzustapeln, wo alle Gegensätze sich notwendig verwischen müssen. Wonach unsere Zeit strebt, ist das Verlangen, sich in das Einzelne zu versenken.

Jedoch frage ich hier wieder: wenn diese Lust sich hier nun nicht meldet, liegt das nicht doch wieder an dem Mangel alles Persönlichen?

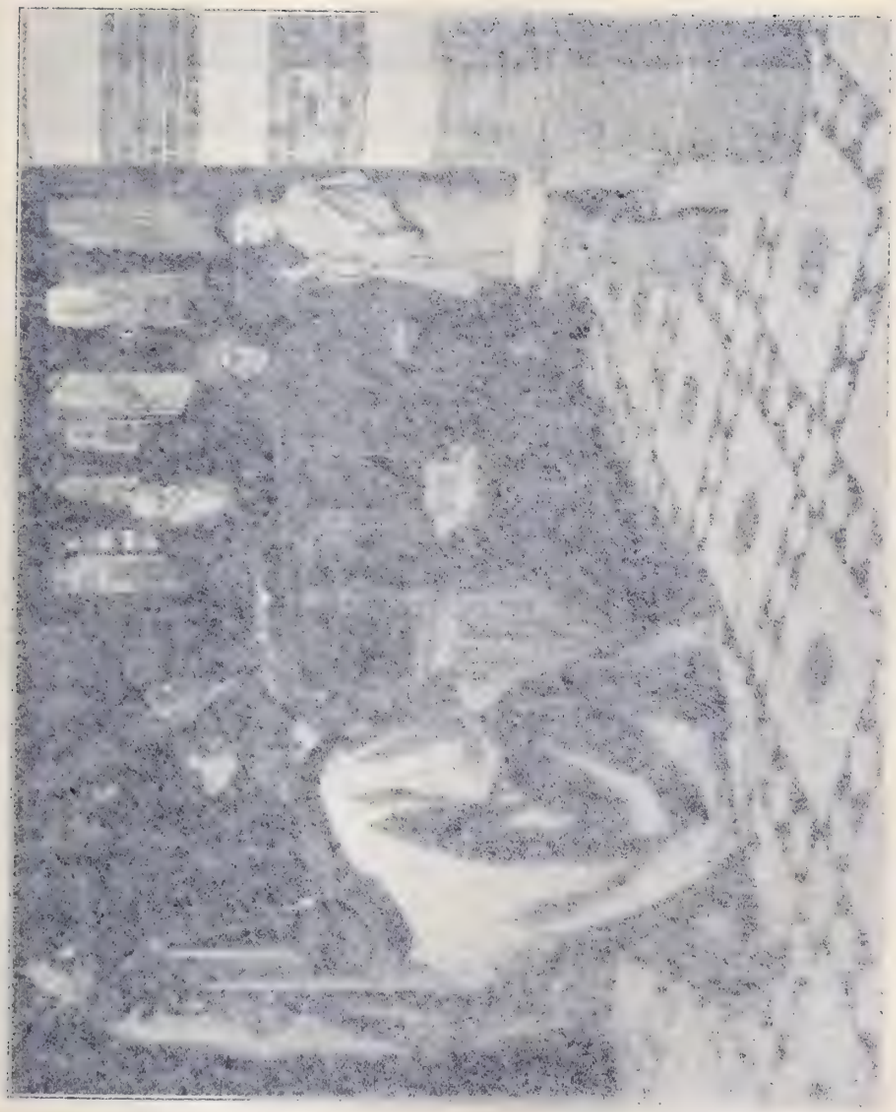
Ernst Schur.

Christian Kröner: Hirschjagd.

Berliner Brief.

(Politik und Kunst.)

Es ist eine bekannte Thatsache, man redet je mehr von einer Sache, um so weniger man sie besitzt. Der Kranke redet immer von der Gesundheit, der Arme immer vom Reichtum. Und so reden die Sprecher der Volksseele — denn das sollten sie sein, wenn sie es auch höchst selten sind — die Schriftsteller immer von „Kultur“. Und woran hätte unser schönes Land z. Zt. weniger? — Kultur: Mancher mag fragen, was es ist und an dem Mangel zweifeln, indem er das Wort mit Zivilisation verwechselt. Kultur heifst zu deutsch Pflege, eine Pflege des Innern. Unter Kultur eines Volkes versteht man dann das Resultat dieser Pflege, d. i. die



CLAUS MEYER
CHRISTUS IM TEMPEL

stand zu fordern. Was aber nun heute als gleichstrebend ausgegeben und, wie oben ausgeführt, als tüchtig mit Freuden begrüfst wird, ist, wie oben ausgeführt, unehrlich und affektiert, also gerade das Gegenteil von dem, was der „Naturalismus“ will. Unehrlich, weil er Fremdes verwertet, da er erkannt hat, dafs dies Geltung hat; und affektiert, da er dies nicht zugiebt, sondern mit dem Anspruch auftritt, nicht als Schüler, sondern als eigene Persönlichkeit gelten zu wollen. Wenn man genau hinsieht, sieht man alle die Mittel, die der Naturalismus fand, weil er seinem Innersten entsprach, hier zusammengetragen wie in einem Katechismus und es ist wie eine abwechslungsreiche Variation und wie ein Schieben von Kulissen. Wo früher eine Persönlichkeit gefordert wurde, sieht man eine geschickte Hand, die über eine Anzahl angelernter Kniffe verfügt und diese gehörig anwendet und von hier nimmt dann die Behauptung ihren Ausgang, dafs alles sich um die Technik drehte; was eben in dieser Weise der Fall ist, da nichts anderes vorhanden ist. Die gute Zeit ist vorüber; eine neue Generation noch nicht da; inzwischen überflutet die wüste Schar der Nachzügler, Ausbeuter und Marodeure das Land.

Doch mufs das zugegeben werden, dafs es jedenfalls noch gut ist, wenn diese technischen Fähigkeiten erhalten, geübt und hinüber gerettet werden. Und auch das mag zugegeben sein, dafs der Umstand, dafs man diese Räume schon mit einem ahnenden Gefühl der Gleichgültigkeit verläfst, vielleicht zu einem Teil seine Erklärung findet in dieser kunstfeindlichen Art, die Bilder so und so vieler Persönlichkeiten nebeneinander aufzustapeln, wo alle Gegensätze sich notwendig verwischen müssen. Wonach unsere Zeit strebt, ist das Verlangen, sich in das Einzelne zu versenken.

Jedoch frage ich hier wieder: wenn diese Lust sich hier nun nicht meldet, liegt das nicht doch wieder an dem Mangel alles Persönlichen?

Ernst Schur.

Christian Kröner: Hirschjagd.

Berliner Brief.

(Politik und Kunst.)

Es ist eine bekannte Thatsache, man redet je mehr von einer Sache, um so weniger man sie besitzt. Der Kranke redet immer von der Gesundheit, der Arme immer vom Reichtum. Wo aber die Sprecher der Volksseele — denn das sollten sie sein, wenn sie es auch höchst selten sind — die Schriftsteller immer von „Kultur“. Und woran hätte unser schönes Land z. Zt. weniger? — Kultur: Mancher mag fragen, was es ist und an dem Mangel zweifeln, indem er das Wort mit Zivilisation verwechselt. Kultur heifst zu deutsch Pflege, eine Pflege des Innern. Unter Kultur eines Volkes versteht man dann das Resultat dieser Pflege, d. i. die

CLAUSMEIER

Blüte seines eigensten Wesens, defs' das ihm heilig ist. Wer aber kümmerte sich heute um das innere Wesen unseres Volkes, ja wer hat auch nur eine Ahnung von ihm! Die, in deren Händen die Leitung unseres Volkes ruht, haben für alles Andere mehr Interesse, denn für sein inneres Wesen, und Die, die das innere Wesen repräsentieren, die beste Jugend steht dem Leitungsgeschäfte heute ferner denn je. Mit einem Wort: die Indifferenz der besten Jugend, d. i. der Künstler, am politischen Leben ist zum grofsen Teil die Ursache des geistigen, kulturellen Verfalls. Jeder geht seinen Weg, der Eigennutz hat von allem Besitz ergriffen, selbst vom Reich der Idee: wo fände man Die, die etwas um „der Sache willen" thun, ohne persönliche Nebengedanken und sei es auch nur der des ideellen Erfolges? Wo fände man Die, die da sagen, lafst uns zusammenhalten um der Blüte unseres Volkes, unseres Vaterlandes willen, so müssen wir zum Ziel gelangen. Statt dessen sucht jeder den andern zu überschreien, der wahre Begriff des Wortes Volk und Vaterland ist abhanden gekommen und die Besten stehen abseits. Teilnahmlos. Oft angewidert durch den Anblick wie von etwas Schmutzigem. Aber dabei geht man zu Grunde, indem man der Mittelmäfsigkeit immer breiteren Raum läfst. Und nie ist diese so am Ruder gewesen wie in unseren Tagen. Es scheint, als ob die Jugend es für „unmodern" hält, Begeisterung und Liebe für das Vaterland zu empfinden und man beruft sich, sehr zu Unrecht, auf Goethe. Dieser Mann wurzelte so in der Heimat, dafs der Blick in die Ferne für ihn zur Notwendigkeit wurde, wie er anderseits so sehr Individualist war, dafs er, ohne jenen geistigen Schaden zu nehmen, der die Krankheit seiner Zeit ist, die Antike verehren durfte.

Das politische Leben, das da ist, das Zusammenleben Aller im Interesse des Einzelnen wie der Gesamtheit zu fördern, ist die einzige Basis einer Kulturblüte, so es sich auf dem rechten Pfad fortbewegt d. h. nie aus dem Auge läfst, dafs das Interesse des Einzelnen wie der Gesamtheit in der Ermöglichung der denkbarsten Pflege des inneren Wesens beruht. So ist Politik einmal selbst Kunst, zum andern das Fundament der Künste: sie richtet es dem Volke ein, dafs seine Seele nur los zu singen braucht. Denn Kunst ist nicht Sache des Einzelnen, sie ist Sache der Gesamtheit. Statt dessen sehen wir auf der einen Seite zu sehr die verknöcherte Idee vom Staate als Selbstzweck, auf der andern eine wüste Opposition, die die heilloseste Verwirrung in den Köpfen angerichtet hat, wobei man vergifst, dafs in jedem Meinungsstreit das Paradoxon nur mehr die Gegner reizt. So ist denn ein wahrer Bruderkrieg entbrannt und die

Walter Petersen: Porträt des Herrn B.

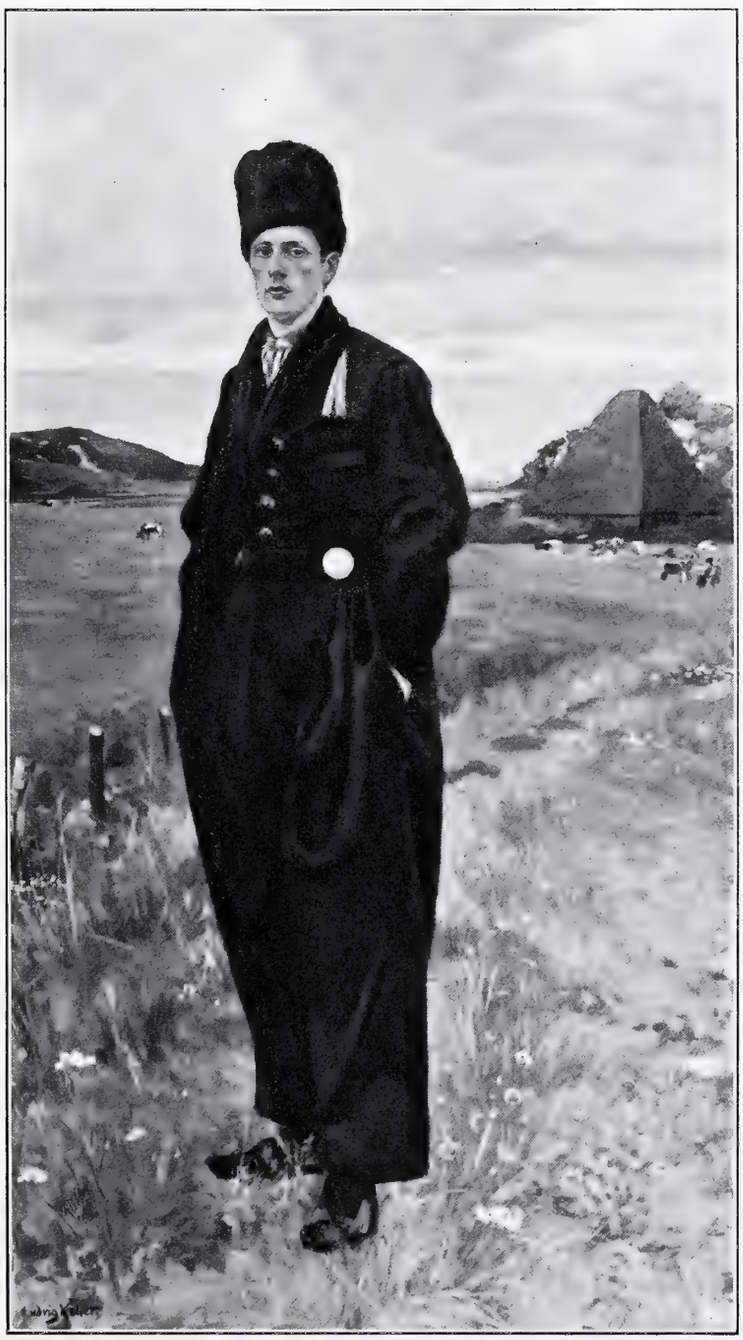
Zeitungen, in denen er sich abspielt, gleichen Mördergruben.

Hier kann eine Rettung nur von Seiten der Kunst kommen. Die Künstler, als die edelsten Söhne des Volkes, müssen einsehen, was dem Volke not thut und bestrebt sein, dahin zu wirken, Ruhe in die zankenden Rotten zu bringen, Selbstbesinnung und Idealität, d. h. ein Handeln um der Sache, der Volksseele willen. Nimmt einmal der Künstler selbst seine Sache zu heilig, einen Nebengedanken auch nur aufkommen zu lassen so wird sein erster Wunsch sein, diesen Funken leise in der Seele seiner Mitbrüder zu schüren, im Interesse der Gesamtheit und seiner selbst. Besinnt sich so ein Volk auf sich, unter dem Einflufs des Künstlers, so regen sich zwei Dinge in seinem Schofs: Kunst und Religion. Wenn aber diese Zwillingstöchter auf diese Weise geboren wurden, dessen Zukunft ist gesichert und mit Grauen wird er sich abwenden von der Brunnenvergiftung, die heute systematisch von Denen geübt wird, die Politik treiben, und den Kreis Derer verringern helfen. Das Volk, das den Willen hat, sein Bestes zu fordern, wird auch die wirtschaftlichen Fragen auf die rechte Weise zu lösen wissen. Dafs die Besten diesen Geschäften fern standen und die Regierungspartei durch die rüde Opposition manchmal in unfruchtbare Einseitigkeit getrieben wurde, daran trägt nicht zum wenigsten die materalistische Weltanschauung die Schuld, die die Menschen in jeder Beziehung zu ihrem eigenen

Ferdinand Fagerlin: Eine Herzensfrage.

Schaden so kurzsichtig gemacht hat. Die Sozialdemokratie, abgesehen von dem berechtigten Kern, der in ihr stak, ist auf diesem Gebiete wohl ihre schlimmste Frucht. Die Verwüstungen, die sie und der sogenannte Liberalismus in den Köpfen und Herzen der Unselbständigen angerichtet haben, werden so leicht nicht zu beseitigen sein. Heute schon könnte es jedem einleuchten, dafs die Sozialdemokratie auf politischem Gebiet die gleiche Stufe der Unreife einnimmt, wie der naturwissenschaftliche Materialismus dem wieder zu Recht kommenden philosophischen und religiösen Denken gegenüber und in der Kunst jener platte Naturalismus, der sich nicht mit den tiefsten Zweckfragen des Individuums jeder Menschheit befafste. Dafs unser Volk 50 Jahre nach Goethe je wieder auf solchen Nullpunkt der Bildung hätte gelangen können, wer hielte es für möglich und verlöre nicht den Mut, so die leise Hoffnung ihm nicht bliebe, der Menschen-Geist bedürfe dieser verworrenen Schwankungen, um immer von neuem mit gesammelter Energie nach oben zu streben. Wie gesagt, die letzte Phase war ein Abgrund, der nahezu unser Wesen, den Begriff unseres Volkes und Vaterlandes so vollends verschlungen hat, dafs kaum noch ein paar sich darauf besinnen, um von neuem auf das Ziel zu weisen. Was uns in erster Linie not thut, ist, in allen Herzen die durch Teilnahmlosigkeit und politische Tageszänkerei eingeschlummerte Liebe zum Kaiserhaus zu wecken und zum deutschen Adel, als dem Grundstock der Nation. Das Erkennen des Wertes des Adels ist das Wichtigste. Was hier der Sozialismus und Liberalismus geschädigt haben gerade an der Kultur unseres Volkes, ist kaum wieder gut zu machen. Jedes Verständnis für alles Hohe und Grofse hat er zugleich mit Vaterlandsliebe und Religion aus den Herzen der Unselbständigen gerissen. Dafs im Gegensatz zu dieser Verpöbelung sich auf der anderen Seite vielfach ein ebenso ekler Byzantinismus geltend machte, ist erklärlich und die Folge der gleichen Grundmängel. Wo ein religiöses Volk das Hohe liebt, hat niemand Veranlassung, schmeichlerisch um den Thron zu kriechen, ja es macht die Schmeichler unmöglich, entlarvt sie, setzt sich in direkte Beziehung zu seinem Herrn.

Ich sagte, das Erkennen des Wertes des Adels sei das Wesentliche zur Förderung der Blüte unseres Volkes. Wer sich noch nicht durch Reporter-Frechheit hat blenden lassen, wird es einsehen und für wertvoll halten, dem Adel nachzustreben. Es ist nicht in erster Linie Sache des Adels, Kunst und Wissenschaft zu pflegen, wohl sie zu fördern. Wer eben sich bestrebt, zu sein wie der Adel ist, der wird, falls er noch ein Künstler dazu, dem Ziele zunächst sein. Wie in dieser Atmosphäre überhaupt die Kunst am reichsten gedeiht. Staat und Adel sind nicht identisch, wie mancher meinen mag, und dafs der Adel der heutigen Kunst zum Teil fernsteht, verschulden die Künstler selbst. Was ist der Adel?: Familienkultur. Dafs die lange, aufmerksame Pflege irgend eines Organischen die schönere Blüte treibt, wird jeder Gärtner und Tierzüchter dem Wifsbegierigen sagen. Nur in der Zeit der Naturwissenschaften schien man diese Allgemeinkenntnis vergessen zu haben. Und gerade im wichtigsten Augenblick: nämlich da es das Wohl der Gesamtheit galt. Vorsichtige, geregelte Inzucht geben schöne Körper und Typen, bei Pflanze und Tier; beim Menschen tritt noch das Besondere hinzu: der nicht durch Unachtsamkeit verunreinigte Geist gelangt zur vollsten Entfaltung: das Wesen des Volkes mufs auf diese Weise zum Durchbruch kommen. Der Adel hat diese Grundsätze befolgt und eine Geisteskultur erreicht, von der wir kaum einen Hauch bei den stets von Kultur redenden Künstlern verspüren. Schustern und Schneidern gleichen sie und ihre Kunst ist darnach. Dem Adel einen Vorwurf daraus zu machen, er liefere nicht genug Künstler und Denker, ist unangebracht. Adel und Genie ist nicht dasselbe. Obgleich ein Bismarck und Moltke — wobei man den geringen Prozentsatz des Adels zur Bevölkerungsziffer noch in Betracht ziehen mufs — gewifs ein Heer von Wissenschaftlern auf-



L. Keller: Porträt eines Holländers.

wiegt. Adel ist Kultur. Und dafs hochbegabte Künstler und Forscher Plebejer sein können — und darum auch nicht das Höchste leisten — hat mancher in unseren Jahrzehnten bewiesen. Die Inzucht des Adels bringt notwendig das innerste Wesen des Volkes zum Durchbruch. Dagegen spricht die Dekadenz einzelner Glieder nicht. Der Geist eines Volkes ist stets ein heilsamer, weil ein synthetischer. Der analytische Geist der letzten Jahrzehnte war ein plebejischer und krankheiterregender in seelischer Beziehung. Der Geist des Adels ist Kunst, ist ins Leben übertragene Kunst. Er allein verbreitet die Atmosphäre, in der die Künste gedeihen. Man schaue zurück auf die grofsen Epochen: der Geist der Fürsten, der Kirche, der vornehmen Welt, der Geist der Tradition und Inzucht war es, auf den die Künstler ihre Seele stimmten. Daher die Einheit. Die Gröfse. Hierauf müssen wir uns wiederbesinnen, nachdem sie zu lange schon dem Irrtum verfallen waren. Dafs jeder Bürger durch Zucht und Schulung ein Adeliger werden kann und somit zum Baustein unserer Zukunft halten, beweist der Typus des deutschen Offiziers. Ein intelligenter Offizier ist in seiner ganzen Denk- und Empfindungsweise mehr Künstler wie die grofse Zahl jener geschmacklosen plebejischen Kunstschuster von heute. Geist und Körper sind bei ihm gleich ausgebildet, er verbreitet eine so reinliche Atmosphäre, empfindet vornehm und ist fromm ohne zu frömmeln: er hat Kultur. Sein Geist — der nicht zu identifizieren ist mit gewissen Gewohnheiten jüngerer Offiziere — mufs die übrige Bevölkerung durchdringen.

Dafs gerade unsere Zeit zur Umkehr mahnen und uns mit leiser Hoffnung stärken könnte, sollte ein Blick auf die aufsergewöhnliche Gestalt Kaiser Wilhelms II. lehren. Ein Herrscher, der mit dieser erstaunlichen Arbeitskraft und Begeisterung jedes Interesse des Vaterlandes wahrnimmt, müfste uns zur Besinnung bringen. Dafs dem noch nicht so ist, mag, abgesehen vom Parteigezänk, die den Deutschen eigene Uneinigkeit begründen. Wies doch Wilhelm II. unlängst noch auf das Wort des Tacitus: propter invidiam! Stände ein Mann wie Wilhelm II. an der Spitze der französischen Nation, er würde sie durch den Feuereifer seiner Persönlichkeit zu Thaten hinreifsen. Nur wir kennen die Zauberkraft der Einigkeit nicht, wollen sie nicht kennen. Man mag über die Stellung der Engländer im Boerenkriege denken wie man will: die Selbstverständlichkeit, mit der dieses politisch reife Volk einstimmig in der Sache aushält, ist zu bewundern. Wie wäre in diesen Tagen so etwas bei uns möglich! Die Partei ist der nimmersatte Moloch. Und gerade die Künstler sollten zum Kaiser halten.

Wie aufsergewöhnlich ist das Interesse dieses Monarchen für die Kunst. Leider herrscht zwischen dem Kaiser und einem Teil der führenden Künstlerschaft eine tiefgehende Disharmonie der Meinungen, die die Zeit bald heilen möge. Dafs er gerade der neuen Kunst unfreundlich gegenübersteht, mag denen verständlich sein, die wissen, wie sehr man im eigenen Lager die Anschauungen gewandelt hat. Es ist eben wie in der Medizin, man macht täglich neue Entdeckungen, um schliefslich zu den alten Hausmitteln zurückzukehren, so in der Kunst zur Lehre von den ewigen Gesetzen, die der Kaiser mit grofser Einsicht betont. Nur scheint er hier zu übersehen, dafs diese ewigen Gesetze sich stets in neue Formen kleiden: die Antike, Lionardo, Dürer, Rembrandt, Böcklin beweisen es. Und liegt, wie man in Künstlerkreisen einstimmig annimmt, entschieden ein Irrtum vor, wenn der Kaiser die Kunst der Siegesallee der der Renaissancemeister an die Seite stellt.

Aber dieser augenblickliche Meinungsstreit

Gustav Rutz: Friede.

sollte das Verhältnis zwischen Kaiser und Künstler nicht trüben. Das Volk will zum Thron aufsehen. Verständnis zwischen Thron und Volk mufs herrschen und der Weg dahin eine Skala der gleichen Empfindungsleiter unserer Volksart sein. Nur so zeitigen wir die Kultur, von der wir heute so viel reden, ohne sie zu besitzen, wie der Kranke von der Gesundheit redet, die er nicht besitzt, und der Arme vom Reichtum. Rudolf Klein.

Alexander Bertrand: Klosterfrieden.

Moderner Stil.

Glossen zur Düsseldorfer Ausstellung.

Von den grofsen Eisenbauten haben wir die ersten Erfüllungen eines modernen Stils geerntet. Das wird in Düsseldorf zwar mehr durch die beiden Bogen der Rheinbrücke, die man von allen Stellen der Ausstellung aus in ihrer leichten Selbstverständlichkeit sehen kann, als durch irgend einen der Ausstellungsbauten bewiesen. Die verstecken ihre Eisenkonstruktion zumeist unter allerhand Stein-Imitationen, und die eine Ausnahme (Gutehoffnungshütte) ist durch ihre schnurrigen Türmchen unerfreulich. Aber wer gerade in dieses Haus mit ästhetischen Erwartungen eintritt, wird die überraschende Entdeckung machen, dafs die moderne Maschinenfabrikation längst schon jene Übereinstimmung zwischen Zweck, Materie und Form erreicht hat, aus der allein das entstehen kann, was wir Stil nennen. Und weil niemals etwas Derartiges war in innerem Wuchs und äufserer Form, so haben wir hier, was wir mit Sehnsucht suchen: den modernen Stil.

Die grofse Fördermaschine, die dort ihre mächtigen Gelenke und Räder lautlos bewegt, ist, ohne irgendwie künstlerisch gewollt zu sein, dennoch künstlerisch vollendet. Oder gerade deshalb: eben weil nichts daran geschmückt, nichts nach Künstlerlaune, nach empirischen Schönheitsgesetzen gestaltet, sondern alles zu seinem besonderen Zweck so organisch ausgewachsen ist wie in einem Geschöpf der Natur, hat das Wechselspiel ihrer Formen, der Reflex des Lichtes auf den runden Eisenmassen jenen Rhythmus, den wir wohlgefällig und also schön empfinden.

Als Gegenstück dieses modernen Wunderwerks steht in der Waggonhalle ein grauweifs lackierter Motorwagen, grünlich mit bandwurmgeringelten Pflanzenstengeln übermalt. Hier hat man nach alter Gewohnheit geschmückt statt die Schönheit von selbst aus der Konstruktion werden zu lassen. Ein Beispiel jenes so dumm bezeichneten „Jugendstils“, der das erste Mifsverständnis der modernen Stilbewegung und hoffentlich der letzte Rückfall in den Grundfehler aller früheren Stillosigkeit ist, wo man glaubte, die Dinge schmücken zu können, anstatt sie aus sich schön zu machen.

Das selbe ästhetische Vergnügen wie in der

TH. FUNCK
BEI DER WITWE PRINS

sollte das Verhältnis zwischen Kaiser und Künstler nicht trüben. Das Volk will zum Thron aufsehen. Verständnis zwischen Thron und Volk mufs herrschen und der Weg dahin eine Skala der gleichen Empfindungsleiter unserer Volksart sein. Nur so zeitigen wir die Kultur, von der wir heute so viel reden, ohne sie zu besitzen, wie der Kranke von der Gesundheit redet, die er nicht besitzt, und der Arme vom Reichtum. Rudolf Klein.

Alexander Bertrand: Klosterfrieden.

Moderner Stil.

Glossen zur Düsseldorfer Ausstellung.

Von den grofsen Eisenbauten haben wir die ersten Erfüllungen eines modernen Stils geerntet. Das wird in Düsseldorf zwar mehr durch die beiden Bogen der Rheinbrücke, die man von allen Stellen der Ausstellung aus in ihrer leichten Selbstverständlichkeit sehen kann, als durch irgend einen der Ausstellungsbauten bewiesen. Die verstecken ihre Eisenkonstruktion zumeist unter allerhand Stein-Imitationen, und die eine Ausnahme (Gutehoffnungshütte) ist durch ihre schnörrigen Türmchen unerfreulich. Aber wer gerade in dieses Haus mit ästhetischen Erwartungen eintritt, wird die überraschende Entdeckung machen, dafs die moderne Maschinenfabrikation längst schon jene Übereinstimmung zwischen Zweck, Materie und Form erreicht hat, aus der allein das entstehen kann, was wir Stil nennen. Und weil niemals etwas Derartiges war in innerem Wuchs und äufserer Form, so haben wir hier, was wir mit Sehnsucht suchen: den modernen Stil.

Die grofse Fördermaschine, die dort ihre mächtigen Gelenke und Räder lautlos bewegt, ist, ohne irgendwie künstlerisch gewollt zu sein, dennoch künstlerisch vollendet. Oder gerade deshalb: eben weil nichts daran geschmückt, nichts nach Künstlerlaune, nach empirischen Schönheitsgesetzen gestaltet, sondern alles zu seinem besonderen Zweck so organisch ausgewachsen ist wie in einem Geschöpf der Natur, hat das Wechselspiel ihrer Formen, der Reflex des Lichtes auf den runden Eisenmassen jenen Rhythmus, den wir wohlgefällig und also schön empfinden.

Als Gegenstück dieses modernen Wunderwerks steht in der Waggonhalle ein grauweifs lackierter Motorwagen, grünlich mit bandwurmgeringelten Pflanzenstengeln übermalt. Hier hat man nach alter Gewohnheit geschmückt statt die Schönheit von selbst aus der Konstruktion werden zu lassen. Ein Beispiel jenes so dumm bezeichneten „Jugendstils“, der das erste Mifsverständnis der modernen Stilbewegung und hoffentlich der letzte Rückfall in den Grundfehler aller früheren Stillosigkeit ist, wo man glaubte, die Dinge schmücken zu können, anstatt sie aus sich schön zu machen.

Das selbe ästhetische Vergnügen wie in der

Gutehoffnungshütte wird jedermann in der grofsen Maschinenhalle empfinden, die alle Formen und Reflexe der modernen Maschinenkonstruktion in berauschender Fülle zeigt. Und wer danach in den Bochumer oder auch in den Hoerder Verein geht, sieht mit Freuden, dafs ein Bewufstsein dieser neben der Ästhetik gefundenen Schönheit in den Eisenleuten sehr lebendig ist. Da sind die Eisenteile so dekorativ aufgestellt, dafs eine moderne Seele inmitten dieser Achsen, Wellen, Steven und gebogenen Schienen einen reineren künstlerischen Gesamteindruck gewinnt als in den Sälen des Kunstpalastes. Dort eine verwirrende Menge von künstlerischem Eigensinn, hier eine Fülle von Einzelheiten, deren Zusammengehörigkeit man beruhigt fühlt.

Leider hört mit der Eisenindustrie die ästhetische Freude sehr bald auf. Je weiter man ins eigentliche Gewerbe hinunter steigt, desto niederdrückender wird der Eindruck. Was man auch ansieht: Möbel, Kleider, Glas- und Thonwaren, Goldrahmen, Ledersachen, Messer und Scheren, man fühlt immer mehr, dafs diese Ausstellung die letzte Zusammenfassung einer versinkenden Barbarei ist.* Alles, was man jemals an Auswüchsen des modernen Stils verhöhnt hat, nimmt man zurück angesichts dieser kümmerlichen Selbstzufriedenheit. Was für eine reizvolle Aufgabe wäre z. B. die äufsere Ausgestaltung des modernen Pianinos. Und nun sehe man sich diese verdrechselten und mit Holzschnickschnack verklebten Kästen in der Halle der Musik-Instrumente an. Das ist nicht einmal altmodisch, — wie gediegen war die schrullige Einfachheit der alten Mahagonikasten, die man in alten Häusern hier und dort noch sehen kann —, das ist durch lauter „stilgerechten" Schmuck verbastelt. Und das läfst auf eine Ursache dieser Barbarei schliefsen, die sich in dem Pavillon der polygraphischen Gewerbe erschreckend bestätigt. Wer dort einen flüchtigen Blick — mehr hält ein geschmackvolles Auge nicht aus — auf die ausgestellten Arbeiten der Kunstgewerbeschulen wirft, der versteht, dafs aus einem Gewerbe nichts werden konnte, dessen junge Leute von Staatswegen derartig erzogen werden. Ich will garnicht sagen, dafs mir diese Schulen besonders zurückgeblieben scheinen: sie sind einfach der konsequente Ausdruck dessen, was einige Jahrzehnte in Deutschland herrschend war: die Wissenschaft in der Kunst, einer sehr fragwürdigen Wissenschaft, der die „Schätzung der lebendigen Kräfte", die der Reichskanzler bei der Eröffnung zitierte, abhanden gekommen war. Eher kommen wir in Deutschland nicht weiter, bis wir die gelehrten Herren aus dem Kunstgewerbe hinaushaben, bis die künstlerische Erziehung wieder durch künstlerische Anregung, nicht mehr durch Schulmeisterei geschieht.

* * *

Und gerade von künstlerischen Anregungen in dieser Ausstellung sollen diese Zeilen handeln:

Da ist zunächst die kunsthistorische Ausstellung. Nach Jahrzehnten thörichter Nachahmung sind wir heute bereit, diese wundervollen Beispiele alter Kunst vorbildlich zu nehmen, ohne ihre Formensprache zu kopieren: Vorbildlich z. B. in der schönen Farbenstimmung dieser Gewänder, Emaillen und bemalten Holzschnitzereien, die ursprünglich vielleicht garnicht so köstlich war, aber gewissermafsen durch die Ästhetik des Staubes und der Verwitterung wundervollen Ton und Schmelz erhielt, vorbildlich in dem seelischen Gehalt mancher Figuren und Köpfe, die mit realistischem Hochmut betrachtet komisch sind und doch so sehr ergreifen, vorbildlich in dieser germanischen Unbeholfenheit, die vor lauter Seele und Innigkeit garnicht zu der langweiligen Formenschönheit kommt, die wir den Italienern thörichterweise so oft nachahmten.

Aber mehr als diese vorbildliche Bedeutung, mehr als der rheinische Heimatsstolz inmitten dieser Zeichen eines ununterbrochenen Kulturgangs gilt mir das Beispiel zur Entwicklung eines neuen, unseres Stils. Wir sehen deutlich, dafs er auch damals nicht aus den Lehren der Ästhetik kam, sondern aus neugefundenen

Julius Bergmann: Fischzug bei hohem Wasser.

* Natürlich hier wie überall von Ausnahmen abgesehen, die in einem besonderen Heft der „Rheinlande" gewürdigt werden sollen.

Konstruktionsformen von selber wuchs. Die wurden durch „moderne“ Künstler mit einer Überfülle von neuen Einfällen in allen Einzelheiten ausgebildet, bis die ursprünglich konstruktive Gemeinsamkeit der Architektur auch den Geräten Form und Zierde gab. Dabei hielt es auch damals kein Mensch für Kunst, das Werk eines andern nachzuahmen. Man kann vergleichen, was man will: Schreine, Adlerpulte, Portale, überall zeigt sich der Drang, etwas Neues, Originelles zu geben und so durch Persönlichkeit über das Konventionelle wegzukommen. Also etwas, das wir unsern modernen Kunstgewerblern nicht absprechen können. Nur glauben sie noch zu sehr an die Schöpfungskraft künstlerischer Laune. Sie wollen einen Stil aus der Luft greifen, statt ihn auf konstruktivem Boden wachsen zu lassen. Dafs wir im modernen Eisenbau, in der Maschine diesen konstruktiven Boden längst besitzen, ist unbestreitbar. Es fragt sich nur, ob dieser Boden jene innere Beziehung zu unserer Kultur hat, wie zur damaligen die höchste architektonische Aufgabe: der Kirchenbau? Denn nur so, dafs sie als Sinnbild einer Weltanschauung empfunden und gestaltet wird, kann eine blofse Konstruktion sich zum Stil erheben.

Nun wüfste ich allerdings nicht, was auch nur annähernd das Wesen des modernen Menschengeistes, den Beginn seiner Herrschaft über die Elemente so sichtbar macht, wie eine jener Riesenmaschinen oder Eisenhochbauten. Nur dafs unsere Seele, die voll ist von den Schönheiten vergangener Jahrhunderte, sich nicht zu ihnen finden kann. Aber nicht eher kommen wir zu der schmerzlich vermifsten einheitlichen Kultur, bis wir unser innerstes Gefühl mit jenem leidenschaftlichen Aufschwung der modernen Menschheit in Einklang gebracht haben, der vorläufig in der modernen Eisenkonstruktion seinen machtvollsten Ausdruck und in der Maschine seinen ersten wahrhaften Stil findet. Weil unsere Künste noch viel zu sehr mit Empfindungen vergangener Zeiten arbeiten, weil sie sich aus dem modernen Aufbäumen des Menschengeistes zurücksehnen, statt sich darin beglückt zu fühlen, darum sind ihre Formen so rückständig, darum fallen wir künstlerisch immer wieder in die Hände der Regelmeister, die gewifs auch zu Zeiten dieser wundervollen Portale schon den freien Lauf gehemmt hätten, wenn sie nicht von der Macht des modernen Geistes weggeschwemmt worden wären. Vor der konstruktiven Wucht des grofsen Förderturms in der Ausstellung hört jede rückständige Sentimentalität und jede ästhetische Schulmeisterei auf. Hier ist der Kern für alle neue Architektur, das Gerippe unseres Stils. Den so eigen, so ganz nach unserm Geiste auszugestalten wie es die Alten thaten: das ist die Mahnung jener Vorführung alter Kunst, die wir niemals so kurz gefafst, so konzentriert und glänzend sahen wie in dieser kunsthistorischen Ausstellung.*

Und nun, weil wir einmal beim Konstruktiven sind, sei als zweite künstlerische Anregung van de Velde genannt, dessen Raum im Kunstpalast nun endlich eröffnet ist. Wir wollen diesem modernen Fanatiker gewifs unsere deutschen Leute, zumal den tiefen Obrist, nicht opfern. Aber von allen modernen Kunstgewerblern ist er der einzige, dessen Innen-Architektur eine innere Beziehung zum Eisenbau hat. Sein Hafs gegen jedes Ornament ist vorläufig das Heilsamste in der ganzen Bewegung des Kunstgewerbes. Dafs seine Wohnräume niemals gemütlich anmuten, ist ihr Vorzug inmitten einer Sucht, immer wieder von rückständigen Stimmungen auszugehen und dadurch auf alte Formen zurückzukommen. Am meisten überzeugen seine modernen Ladenräume, weil da nur das Übersichtliche, Konstruktive entscheidet. Keiner der anderen Kunstgewerbler ist so ein Prinzip. Musik- und Efszimmer im Hause Behrens waren ein Zweierlei. Bei van de Velde ist alles im Prinzip dasselbe. Dadurch ist seine Linie längst herrschend geworden.

Ernst Hardt: Häuser am Wasser.

* Ich weiss sehr wohl, dass weder die Düsseldorfer Rheinbrücke noch der grosse Förderturm der Ausstellung die ersten Erfüllungen modernen Stiles sind. Das grosse Vorbild wird noch für lange Zeit der Eifelturm bleiben. Wie sehr dieses Eisenwunderwerk die ästhetischen Begriffe auf den Kopf stellte, dafür müsste die Kunstgeschichte folgendes Beispiel vermerken: Als die Pläne dazu bekannt wurden, protestierten Pariser Künstler unter Anführung Meissoniers und forderten in einer geharnischten Eingabe, dass der Bau aus ästhetischen Gründen untersagt würde. Als dann aber dieser moderne babylonische Turm trotzdem in den Himmel gewachsen war, sandten die selben Künstler unter Anführung des selben Meissonier Dankadressen an die Behörden und an den Erbauer.

Dadurch hat er es vermocht, in einem halben Jahr das alte Töpfergewerbe im Kannenbäckerland bei Höhr und Grenzhausen in seinen Formen lebendig zu machen.

Erst in den letzten Tagen wurde der Pavillon von Villeroy und Boch fertiggestellt. Er ist ganz aus glasierten Platten errichtet und brachte mir die Überraschung eines neuen Baumaterials für Innen- und Aufsenarchitektur, das farbig alles andere übertrifft und durch seinen tiefen Schmelz, durch die tausend Möglichkeiten der Verkittung: in kleinen und grofsen Platten, in gebogenen und geformten Zierstücken die glücklichste Füllung und Ergänzung der modernen Eisenkonstruktion ergiebt. Der kleine Bau (entworfen von Arch. Pleyer in Mainz) ist überaus lustig hingestellt und bietet innen wie aufsen Farbenreize feinster Art. Ein neuer Beweis, dafs wir nicht durch die Kunstgelehrsamkeit, sondern durch neues Material und dadurch bedingte Konstruktion von selbst weiter kommen.

Ich sprach von der modernen Sucht, aus blofsen Stimmungen Innenarchitektur zu schaffen. Dafür bieten die Wiener Säle der Kunstausstellung ein Beispiel, ebenso glänzend wie bedenklich; denn so prachtvoll farbig sich z. B. das Theezimmer darbietet, und so fein die dekorativen Malereien im Oktogon des Hagenbundes zur Wandfarbe gestimmt sind: das ist alles feinster oder sagen wir ruhig raffiniertester Geschmack, aber auch nicht viel mehr. Laune, unorganisch, und auch wohl Reminiszenz, trotzdem alles an Stimmung, Klang und Farbigkeit einem van de Veldeschen Raum überlegen ist. Es mag für einen reichen Mann eine besondere Verlockung darin liegen, besonders wenn er ein wenig Parvenu ist, sich in den — wie leckere Äpfel angefäulten — Reizen einer so überfeinen Geschmackskunst als Erbe zu fühlen: es ist das Ende einer Kultur, kein Anfang.

Und da mufs ich noch sagen: so sehr die Kunst der Wiener an die Japaner erinnert und ihren Einflufs nicht leugnet, es ist doch ein prinzipieller Unterschied da: die Wiener dekorieren (man sieht mit dem ersten Blick am meisten, mit jedem folgenden weniger). Die Japaner machen Kleinkunst. Der erste Blick sagt vielleicht garnichts, aber mit jedem weiteren wächst das Entzücken. Damit hängt zusammen, dafs man bei den Wienern den Zweck meist garnicht sieht, während bei den Japanern jeder Gegenstand zunächst nur Zweck ist und erst bei seiner durchaus notwendigen Gestaltung durch die Zierde seiner Ausführung überrascht. Gerade uns, den durch den Geschmack der siebziger und achtziger Jahre verdorbenen Deutschen, ist ein solches Beispiel der Diskretion nützlich. So ist es zu begrüfsen, dafs die Oedersche altjapanische Sammlung in zwei feinen Sälen der Kunstausstellung ausgestellt wurde. Man begreift angesichts dieser unsagbar feinen Bronzen, Thonwaren und Lacke, deren manche wohl das Lebenswerk geduldiger Künstler darstellen, den Japanismus der Sammler und auch der Künstler, den ich gewifs am letzten predigen möchte, und der doch gerade jetzt richtig genommen uns nützlich sein kann. Auch hier wie bei den Wunderwerken der kunsthistorischen Ausstellung ist Nachahmung das Dümmste. Es kommt darauf an, für die Entwickelung unserer eigenen Kunst Beispiele und Anregungen zu gewinnen.

Wenn der Japanismus daran hilft, uns aus dem angeklebten ornamentalen Plunder zu einer einfachen schönen Gestaltung der Dinge zu führen, hat er mitgewirkt zu dem Ziel alles modernen Lebens. Dieses Ziel aber ist, unser Gefühl in Einklang zu bringen mit dem modernen Menschentum, das in seinen Maschinen den ersten stilistisch vollendeten Ausdruck gefunden hat. Nur so, nicht zurück, kommen wir zur Einheit einer Kultur und nur so ist ein moderner Stil zu erhoffen.

W. Schäfer.

Max Volkhart: Porträt G. Oeder.

Carl Gehrts: Hochzeit des Petrucchio.

Musikleben am Rhein.

Bachs Matthäuspassion, die Johannespassion, wiederum die Matthäuspassion, dann Bachs Hohe Messe in H-moll, wiederum die Matthäuspassion, in Frankfurt und in Bonn Bossis Canticum Canticorum und dann noch zehn- bis zwanzigmal die Matthäuspassion, das war etwa der Hauptinhalt der zwei abgelaufenen Konzertmonate. Bossi soll uns willkommen sein, auch wenn er nur ein begabter Nachempfinder der alten Meister, sowie der neuen, insbesondere eines Berlioz, Liszt ist, und auch wenn sein Werk gleich dem Texte, wenigstens so wie dieser sich unbefangenen Gemütern darstellt, zwei entgegengesetzte Stile, den weltlichen und den geistlichen, zu einem mitunter recht widerhaarigen Bunde verquickt. Manchem mögen dabei die Seelenbräute aus „Robert dem Teufel“ einfallen, die erst grau vermummt auftreten und nachher ihre düstern Gewänder mit einem Ruck von sich werfen, um als leicht geschürzte Ballerinen dahinzuhüpfen. Aber Bossi kann so viel, und seine Musik klingt so schön, dafs man durch kleine Schwächen sich nicht den Genufs des Ganzen trüben lassen soll.

Es scheint, dafs es in unserer schönsten aller Welten ungeschriebene Gesetze giebt, gegen welche alle Humanitätsbestrebung und alle Wahrscheinlichkeitsberechnung eitel Spinneweben sind. Eins dieser Gesetze lautet: auf dafs jemand ein überragendes musikalisches Genie werde, ist es durchaus notwendig, dafs es ihm auf Erden zumeist, mindestens aber während seiner Werdezeit jammervoll ergehe. Was mufste, um mit den Modernen zu beginnen, Wagner über sich ergehen lassen mehr noch von Menschen, als vom Schicksal! Als Baireuth schon in Sicht war, zu einer Zeit also, als Wagners Genialität für jeden, welcher sich die Mühe geben wollte zu sehen und zu hören, aufser Zweifel stand, wies ein Herr Puschmann, Psychiater seines Zeichens, in einer vielgekauften Broschüre nach, dafs Wagner ins Tollhaus gehöre und an einem geistigen Defekt leide. Man erinnert sich, in welcher übeln Lage den Dichterkomponisten, ohne einen Kupferpfennig in der Tasche, bedrängt von Wiener Manichäern, 1864 der Wunsch Ludwigs II. in Stuttgart im Hotel Marquard ereilte, schleunigst nach München zu kommen. Der melodienreiche Böhme Smetana, der kaum erst jetzt zu seiner verdienten Anerkennung durchgedrungen ist, starb, den Stachel der Mifserfolge im Herzen und des Gehörs beraubt. Chopin, zeitlebens ein Nervöser, starb erbittert und verhärmt, Schumann in geistiger Umnachtung, Weber zu früh und mit der nagenden Ungewifsheit über das materielle Los seiner Familie, Schubert allzufrüh, ohne, aufser im kleinen Kreise mit Liedern, gewürdigt zu

sein, Beethoven taub, verkannt und mifsverstanden, Mozart vor der Zeit und im Elend, und was beweisen der sonnige Lebensabend eines Wagner, das leidliche Los eines Haydn gegen die Regelmäfsigkeit dieses den Genius unentrinnbar belastenden Verhängnisses. Aber im Vergleich zu seiner Gröfse am kärgsten an Ruhm und Lebensfreude davongekommen ist doch der grofse Bach, der sich im Kampfe mit häfslichen Widerwärtigkeiten des kleinlichsten Lebens, mit kinderreicher Familie gesegnet, als musikalischer Erzieher von 50 Gesangsschülern der Leipziger Thomaskirche, mit einem Nachtwächtergehalt abplagen mufste! — Auf psychologischem Wege höchstens könnte man in jenem Gesetz eine gewisse Naturgemäfsheit auffinden: die Abwendung von dem unbefriedigenden wirklichen Leben läfst den Künstler mit um so heifserer Begier die ideale Welt des Schaffens aufsuchen, die Möglichkeit der Sehnsuchterfüllung schnellt hier seine Geisteskräfte zu riesiger Höhe empor, steigert sie zu schwellendstem Bethätigungsdrange, und wenn der Tondichter nur ein Sonntagskind ist, erwächst er nunmehr auch zum Genie. Insofern aber die Flucht aus dem Ekel der Alltäglichkeit in die Welt des Ideals das Hauptmerkzeichen des romantischen Geistes ist, dürfen Bach und sein verweltlichter Nachfolger Beethoven als die Stammväter der noch heute herrschenden romantischen Musikrichtung gelten, zu denen der naive und begnadete Musenschützling Mozart mit seinem unversieglichen Schönheitssinn, sowie der zum Vergnügen seines hohen Herrn und eines hochverehrlichen Publikums schaffende Haydn als die eigentlichen Klassiker im Gegensatz stehen würden. Die neuen Romantiker haben nur ihre Wirkungskreise etwas enger gezogen und intensiver ausgebaut, aber wer in den Arien der gläubigen Seele der Passion, wer in der Cis-moll-, der Es-moll-Fuge aus dem wohltemperierten Klavier von Bach, wer in dem Adagio der Neunten keinen romantischen Geist wittert, der weifs nicht, was romantisch heifst. Es war um die Zeit der Schumann-Verkleinerung Mitte der 70er Jahre. Die Baireuther Blätter gaben das Signal und sprachen dem Meister der Romantik jede symphonische Kunst und jede Gestaltungsgabe ab. Der alte Papa Liszt, der sehr häufig gegen Wahnfried opponierte, liefs nichts auf seinen Schumann, für den er einst als Virtuose so tapfer gewirkt hatte, kommen, und selbstverständlich stiefsen seine Schüler ums Jahr 1875 in das nämliche Horn. Hans von Bülow kam auf einige Tage zu Besuch in die Hofgärtnerwohnung nach Weimar, in der Liszt im Sommer zu hausen pflegte. Anton Urspruch war es, der sich über den Baireuther Feldzug lebhaft entrüstete. Hans von Bülow meinte: „Nichts für ungut, und Schumann bleibt ein grofser Tonpoet; was aber die Romantik anbetrifft, so besitzen Bach und Beethoven gerade genug davon."

Der Kapellmeister des Düsseldorfer Stadttheaters Herr Fröhlich hat zu seinem Benefiz Smetanas „Kufs" hervorgesucht. Er hat bei der Presse wenig Dank geerntet, die Aufnahme beim Publikum war nicht mehr als freundlich. Die Aufführung war vortrefflich, und wer einigermafsen das Kunstwerk zu zergliedern, Text und Musik getrennt zu verfolgen, in jedem Moment sich Rechenschaft zu geben vermochte, welches Problem der Komponist zu lösen hatte, um diesen mangelhaften Text musikalisch zu vergolden, der wurde reich belohnt: es war, als wenn man in diesen Frühlingstagen unter blühenden Bäumen dahinschreitet und ein Windstofs den Wandelnden mit duftenden Blüten überschüttet. Smetanas Melodiensüfse und Singfreudigkeit, seine leichte und geschickte, wie selbstverständliche Gestaltung und gerade auch seine Fähigkeit, schwache Texte durch Musik zu stützen und zu kräftigen, lassen ihn als einen tschechischen Mozart erscheinen.

* * *

Inzwischen ist die Zeit der Musikfeste angebrochen, von denen nicht weniger als vier an dieser Stelle der Besprechung unterliegen. Das erste in Koblenz fand am 20., 21. und 22. April, das zweite in Dortmund am 4. und 5. Mai, das dritte, das Niederrheinische, in Düsseldorf

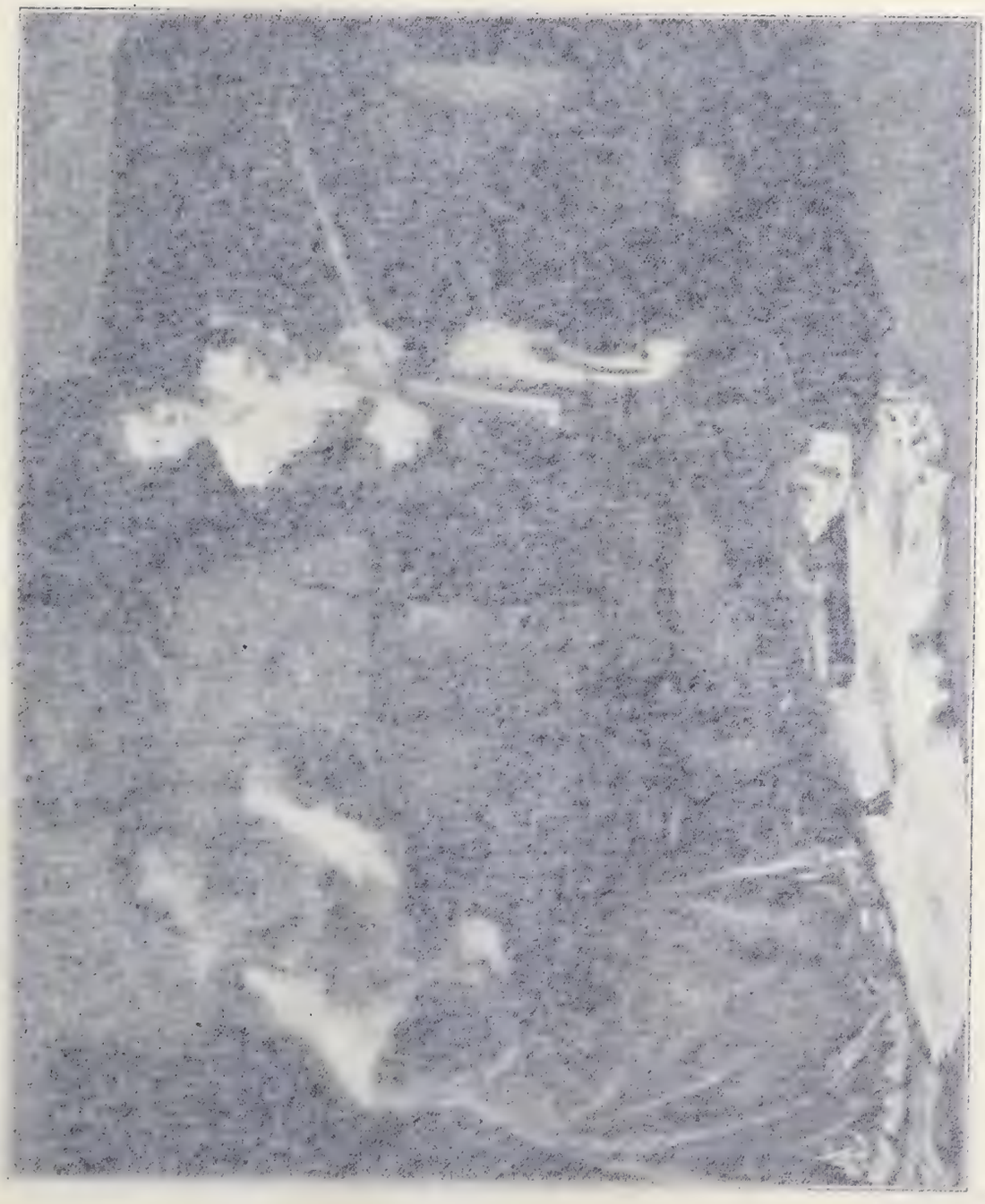
Wilhelm Schneider-Didam: Porträt des Herrn K.

zu Pfingsten statt, und das noch ausstehende vierte ist das Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins, der diesmal in Krefeld seine Zelte aufschlagen wird.

Das Koblenzer Fest bildete das zweite der von dem Städtebund Trier, St. Johann, Saarbrücken und Koblenz ins Leben gerufenen Feste. Es wartete die Vollendung der architektonisch und in bezug auf die Akustik gleich hervorragend ausgefallenen städtischen Festhalle ab, von der ich die Leser bereits bei ihrer Eröffnung unterhielt: man kann den modernen Stil nicht geschmackvoller verwendet finden, als in dem Innern des grofsen Saales. Eine gewisse frischwangige Prosperität, wenn man so sagen darf, kennzeichnete das ganze Fest: man merkte dem Unternehmen eine sorglose Bethätigungsfreude an, die das Gespenst der Fehlbeträge noch nicht kennt. Gesegnete deutsche Ecke, wo Bacchus lustwandelt und die Schlote ergiebiger Eisenwerke rauchen, wo noch kein Gejammer über schlechte Zeiten erschallt, wo ein Kohlenbaron (ich selbst war dessen Zeuge) ablehnte, ein musikalisches Unternehmen mit 50 Mark zu unterstützen, weil er soeben eine neue Anlage für 11 Millionen herstellen müfste.

Das Programm kennzeichnete ebenfalls ein frischer Wagemut. Es wollte nichts mehr und weniger als die deutsche Tonkunst in den zwei vorigen Jahrhunderten entwickeln. Das Orchester war aus Einheimischen, Zuzüglern und dem Hamburger philharmonischen Orchester des Herrn Laube, der im Sommer die Emser Kurgäste glücklich macht, zusammengesetzt. Es war leistungsfähig genug, um ein so ereignisreiches (im musikalischen Sinne) Stück wie Richard Straufs' übermütigen „Eulenspiegel" mit vieler Anmut und sogar einigem Übermut zu bewältigen. Der Chor war aus den drei Bundesstädten und aus sangeskundigen Dilettanten der Umgebungen zusammengestellt worden und legte eine überraschende Klangschönheit und eine für die Aufgaben völlig genügende Sicherheit an den Tag. Sogar Bruckners Te Deum, dies selten gehörte grofszügige Werk, dessen Aufnahme ins Programm als besonderes Verdienst verzeichnet sei, und drei Sätze aus Bachs Hoher Messe, welches beides der Trierer Musikdirektor Lomba dirigierte, der mit seinem Koblenzer Kollegen Prof. Heubner sich in die Leistung teilte und der sich als der Neuheiten-Agitator von beiden offenbarte, fanden durch ihn eine recht schwungvolle Wiedergabe. Proselyten machte, um die Übersicht im Krebsgange weiterzuführen, Brahms' vielbekritteltes, aber dennoch zahlreicher Feinheiten und eines nobeln musikalischen Empfindens und Gestaltens nicht entbehrendes Doppelkonzert für Geige und Violoncello, von den Herren Klengel und Berber aus Leipzig vorzüglich gespielt; der letztere erfreute noch durch Mendelssohns Violinkonzert. Ferner gab es die A-dur-Symphonie von Beethoven, die in D-dur von Mozart, den „Messias" von Händel, und zwar nicht in Chrysanders Bearbeitung, der einerseits zwar zu den Quellen stieg, anderseits in seiner Modernisierung oder Anpassung an ein vermeintliches modernes Empfinden zu radikal verfuhr, der vor allem leider nicht innerstmusikalisch genug war, um eine so wichtige Reformarbeit, wie die Gewinnung Händels für das moderne Publikum, mit überlegenem Geschick ins Werk zu setzen. Die übrigen deutschen Tonmeister, Bruch eingeschlossen, waren in den Vorträgen der Solisten oder in kleineren Orchesternummern vertreten. Die Solistenliste verzeichnete, soweit sie nicht schon aufgezählt wurden, Namen von gutem Klang: Frau Hiller-Rückbeil, die mit ihrem zarten Sopran und ihrer Poesie des Vortrags, Frau Geller-Wolter, die mit ihrer üppigen Altstimme und ihrer ein wenig übertriebenen Empfindungsreserve die gewohnte Würdigung fanden, den Tenoristen Herrn Bruns, der sehr sympathisch, aber technisch wie musikalisch etwas ungleich sang, Herrn Messchaert, den nie Versagenden, Frau Willig aus Dresden, welche Brünnhildens Schwanengesang: Starke Scheite . . . . . mit so schöner Stimme wie warmer Empfindung sang.

Carl Appel: Aus dem zoologischen Garten.



R. BÖNINGER
PORTRÄTGRUPPE

[illegible] statt, und das noch ausstehende zweite ist das Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins, der diesmal in Krefeld seine Zelte aufschlagen wird.

Das Koblenzer Fest bildete das zweite der von dem Städtebund Trier, St. Johann, Saarbrücken und Koblenz ins Leben gerufenen Feste. Es wartete die Vollendung der architektonisch und in bezug auf die Akustik gleich hervorragend ausgefallenen städtischen Festhalle ab, von der ich die Leser bereits bei ihrer Eröffnung unterhielt: man kann den modernen Stil nicht geschmackvoller verwendet finden, als in dem Innern des grofsen Saales. Eine gewisse frischwangige Prosperität, wenn man so sagen darf, kennzeichnete das ganze Fest: man merkte dem Unternehmen eine sorglose Bethätigungsfreude an, die das Gespenst der Fehlbeträge noch nicht kennt. Gesegnete deutsche Ecke, wo Bacchus lustwandelt und die Schlote ergiebiger Eisenwerke rauchen, wo noch kein Gejammer über schlechte Zeiten erschallt, wo ein Kohlenbaron (ich selbst war dessen Zeuge) ablehnte, ein musikalisches Unternehmen mit 50 Mark zu unterstützen, weil er soeben eine neue Anlage für 11 Millionen herstellen müfste.

Das Programm kennzeichnete ebenfalls ein frischer Wagemut. Es wollte nichts mehr und weniger als die deutsche Tonkunst in den zwei vorigen Jahrhunderten entwickeln. Das Orchester war aus Einheimischen, Zuzüglern und dem Hamburger philharmonischen Orchester des Herrn Laube, der im Sommer die Emser Kurgäste glücklich macht, zusammengesetzt. Es war leistungsfähig genug, um ein so ereignisreiches (im musikalischen Sinne) Stück wie Richard Straufs' übermütigen „Eulenspiegel" mit vieler Anmut und sogar einigem Übermut zu bewältigen. Der Chor war aus den drei Bundesstädten und aus sangeskundigen Dilettanten der Umgebungen zusammengestellt worden und legte eine überraschende Klangschönheit und eine für die Aufgaben völlig genügende Sicherheit an den Tag. Sogar Bruckners Te Deum, dies selten gehörte grofszügige Werk, dessen Aufnahme ins Programm als besonderes Verdienst verzeichnet sei, und drei Sätze aus Bachs Hoher Messe, welches beides der Trierer Musikdirektor Lomba dirigierte, der mit seinem Koblenzer Kollegen Prof. Heubner sich in die Leistung teilte und der sich als der Neuheiten-Agitator von beiden offenbarte, fanden durch ihn eine recht schwungvolle Wiedergabe. Proselyten machte, um die Übersicht im Krebsgange weiterzuführen, Brahms' vielbekritteltes, aber dennoch zahlreicher Feinheiten und eines nobeln musikalischen Empfindens und Gestaltens nicht entbehrendes Doppelkonzert für Geige und Violoncello, von den Herren Klengel und Berber aus Leipzig vorzüglich gespielt; der letztere erfreute noch durch Mendelssohns Violinkonzert. Ferner gab es die A-dur-Symphonie von Beethoven, die in D-dur von Mozart, den „Messias" von Händel, und zwar nicht in Chrysanders Bearbeitung, der einerseits zwar zu den Quellen stieg, anderseits in seiner Modernisierung oder Anpassung an ein vermeintliches modernes Empfinden zu radikal verfuhr, der vor allem leider nicht innerstmusikalisch genug war, um eine so wichtige Reformarbeit, wie die Gewinnung Händels für das moderne Publikum, mit überlegenem Geschick ins Werk zu setzen. Die übrigen deutschen Tonmeister, Bruch eingeschlossen, waren in den Vorträgen der Solisten oder in kleineren Orchesternummern vertreten. Die Solistenliste verzeichnete, soweit sie nicht schon aufgezählt wurden, Namen von gutem Klang: Frau Hiller-Rückbeil, die mit ihrem zarten Sopran und ihrer Poesie des Vortrags, Frau Geller-Wolter, die mit ihrer üppigen Altstimme und ihrer ein wenig übertriebenen Empfindungsreserve die gewohnte Würdigung fanden, den Tenoristen Herrn Bruns, der sehr sympathisch, aber technisch wie musikalisch etwas ungleich sang, Herrn Messchaert, den nie Versagenden, Frau Willig aus Dresden, welche Brünnhildens Schwanengesang: Starke Scheite . . . . . mit so schöner Stimme wie warmer Empfindung sang.

Carl Appel: Aus dem zoologischen Garten.

Eugène Dücker: Abenddämmerung.

Auch das in Dortmund veranstaltete Siebente Westfälische Musikfest verdankt einem freundschaftlichen künstlerischen Zusammenwirken des um Dortmund gruppierten Städtehaufens sein Entstehen. In der Reihe dieser Städte ist nach und nach eine kleine Verschiebung eingetreten. Es ist ein offenes Geheimnis und darum also kein Geheimnis mehr, dafs viele von den Nachbarstädten, dem zur Autonomie neigenden Sinn der Westfalen entsprechend, der diktatorialen Oberhoheit Dortmunds überdrüssig waren, welches das ganze Benefizium des Festes, Ehren und Gästezudrang, genieſsen durfte, während die auswärtigen Städte für das Fest zahlreiche Proben abhalten und dann noch mit dem ganzen Chor die Reise unternehmen mufsten. Wirklich fehlten diesmal mehrere der leistungsfähigsten Chöre, der von Unna, von Hamm, von Bochum. Immerhin war noch eine stattliche Anzahl von Singenden, an 5—600 beieinander. Der Dortmunder Musikdirektor Janssen war nicht mehr alleiniger Festdirigent geblieben, sondern lieſs Herrn Kayser aus Hagen und Herrn Schütze aus Recklinghausen zu kleinen Direktionsaufgaben, den Wittener Kreuzhage zur Klavierbegleitung zu, was immerhin ein kleines Zugeständnis gegen die Nachbarn bedeutete.

Das Programm war ziemlich konservativ gehalten. Einen Strauſs oder einen seiner Schule gab es nicht, und das Vorspiel und der Liebestod aus Tristan waren das revolutionärste Stück des Festes. Wie sich die Zeiten gewandelt haben. Der Schreiber dieser Zeilen erinnert sich noch, wie in Berlin 1867 in einem populären Konzert des alten Liebig das Lohengrinvorspiel, dies fromme artige feine Stück, ausgepfiffen wurde, er denkt ferner mit Betrübnis daran, wie bei der traurigen Weise im dritten Akt des Tristan im Jahre 1873 in Berlin trotz der Gegenwart Wagners alles zu lachen anfing, und jetzt summen würdige Matronen die Weisen der Isolde im Liebestode mit und wiegen das Haupt, sobald einer der beliebten Doppelschläge ertönt. Als Widerstandsstück, das jedoch schon 1873 bei seinem Erscheinen nicht den leisesten Widerstand entfesselte und höchstens jetzt, dreifsig Jahre alt, einigen Widerspruch gegen Überschätzung zu erleiden hat, war Verdis klangblühendes Requiem erwählt worden, das eine in allen Teilen hervorragende Wiedergabe fand. Manchmal hätte diese sogar noch ein wenig brutaler sein dürfen, so beim Dies irae, aus welchem man das Angstgeschrei der Verdammten heraushören soll, und manchmal mehr auf den Theatereffekt zugeschnitten. Verdi ist nun einmal eine theatralische Kraftnatur, und wer ihn zahm anfafst, mifsversteht den italienischen Meister, der die breiten Pinselstriche und die glühenden Farben über alles liebte und sich an den machtvollen Sonoritäten des Orchesters und der menschlichen Stimmen berauschte. Schumann war mit der Genoveva-Ouvertüre vertreten; Beethoven steuerte die dritte Leonoren-Ouvertüre und Mendelssohn das Loreley-Finale bei. Als Symphoniker kam allein Brahms zur Geltung, von Humperdinck gelangte die Chorballade „Das Glück von Edenhall“ zur Aufführung.

Neu, wenigstens für Dortmund, war das erste Sindingsche Violinkonzert, ein apartes Stück mit etwas norwegischem Kolorit, kontrapunktisch und in der Arbeit weniger interessant als in der Orchestrierung, Harmonik und Thematik, welches der junge, gediegene Genfer Geiger Henri Marteau mit schöner Empfindung und abgeklärter Technik spielte. Auch eine Absage blieb dem Fest nicht erspart, sie ging von der vorzüglichen Münchener Hofopernsängerin Morena aus, die in letzter Stunde noch durch die vortreffliche Kölnerin Frau Pester-Prosky

August Zinkeisen: Das Dilemma.

Ad. Seel: Aus der Grabeskirche zu Jerusalem.

ersetzt wurde. Von den Gesangs-Solisten schofs Holland in Gestalt der Damen des Requiems Frau Nordevier-Reddingius und Frau de Haan-Manifarges den Vogel ab. Wer sich der Thatsache nicht verschliefst, dafs die deutsche Gesangskunst auf einer schiefen Ebene angelangt ist und dafs selten mehr jemand angetroffen wird, bei dem einmal die Rechnung der einzelnen Sangeskunst-Faktoren stimmt, ohne dafs ein Erdenrest zu verzeichnen ist, der gewahrt mit Verwunderung die hohe Blüte, in welcher diese Kunst in Holland und auch jenseits des Kanals, in England, steht.

Es wird ohne Frage in beiden Ländern gewissenhafter und aufmerksamer studiert, und über all den wundersamen stimmlichen und gesangstechnischen Entdeckungen, von denen in jedem Jahr etwa ein halbes Dutzend auftaucht und die in England sich nicht minder breit machen als bei uns, wird die Hauptsache, das emsige Studium, nicht vergessen. Jedenfalls wären die holländischen und englischen Gesangsschulen wert, von Deutschen an der Quelle studiert zu werden, damit unsere Gesangskunst endlich wieder auf einen grünen Zweig komme. Das Tenorsolo sang Herr Cronberger aus Braunschweig mit feiner, nicht ganz ausgeglichener Stimme recht musikalisch, das Bafssolo der Amerikaner Herr Ffrangçon-Davies, der seit mehreren Jahren in Deutschland mit seiner Gesangskunst nicht weniger Aufsehen erregt, wie mit der monströsen Orthographie seines Kriegsnamens. Sein Repertoire scheint kein sehr grofses zu sein, denn das Verdische Requiem liefs keineswegs eine ähnliche Sicherheit erkennen, wie Loewes Ballade „Edward", die er mit dramatischer Anschaulichkeit vortrug. Seine Stimme ist, abgesehen von den ausgiebigen tiefen Noten, nicht gerade blendend, aber sehr umfangreich und sehr gefeilt.

Das 79. ‚Niederrheinische' wurde den besten Überlieferungen seiner 78 Vorgänger: aus alter und neuer Musik das Mustergültige und das Festliche auszusuchen, diesmal in besonderem Mafse gerecht. Den Beginn bildete Bach, wie er das Fest beschlofs. Als hehrer Olympier begann er, und schäkernd und scherzend entliefs er uns. Den ganzen ersten Tag nämlich nahm seine Hohe Messe in H-moll ein, und der ergötzliche „Streit zwischen Phöbus und Pan", eine Art Satire auf Romantik und Banausentum, auf durchgeistigte Musik und leere Klingelei, erweckte in des dritten Tages zweitem Teil allgemeine Fröhlichkeit. Der Chor, der ja fast allen Musikfesten das Rückgrat verleiht, hatte diesmal grofse Anleihen aus dem Wupperthal gemacht, während Köln und Aachen, die beiden Schwesterstädte im Musikfestturnus, diesmal wenig vertreten waren. Ist die alte Liebe aus der Zeit wieder erwacht, als Elberfeld mitthaten und -raten durfte im Musikfestkollegium? Nun, wenn es sich mit bescheidener Beihilfe begnügt, so soll es um so mehr willkommen sein, als sich die Wupperthaler wirklich als ebenso sangesfroh wie sangeskundig erwiesen haben. Es soll ihnen sogar nicht verwehrt werden, wie schon einmal vor zwei Jahren geschehen, gelegentlich ein Bergisches Musikfest in der schönen Stadthalle auf dem Johannisberg in Elberfeld zu veranstalten.

Die eigentümliche Erscheinung, dafs der Protestant Bach eine Musik zu dem katholischen lateinischen Messetext schrieb, wird dadurch genügend gerechtfertigt, dafs er zunächst einige Sätze komponierte, die er seinem Bewerbungsgesuche um die Dresdener Hoforganistenstelle beifügte. Zudem waren die Kulte in musikalischer Hinsicht damals noch nicht so streng geschieden, wie vor 50 Jahren, während sie sich heute wieder in einer Eigenschaft zu nähern scheinen, welche der Kunst nicht zu besonderm Vorteil gereicht: in der Dürftigkeit der künstlerischen Ausführung. Die Religion befürchtet von ihrer Schwester Musik in beiden Konfessionen gefährlichen Wettbewerb! Nachdem Bachs Bewerbung erfolglos geblieben war, fand er denn doch Freude genug an dem einmal begonnenen Unterfangen, und er setzte den ganzen Text in Musik und zwar so, dafs die Hohe Messe eine der Grundsäulen der ganzen modernen Musik geworden ist. Der „Streit zwischen Phöbus und Pan" zeigt, wie Bachs Genius sich keines Gegenstandes bemächtigen konnte, ohne ihn musikalisch zu vergolden. Sein Humor ist so strahlend, witzig und scharf aus-

geprägt, dafs man auch aus diesem Gelegenheitsscherz die Löwentatze sofort herauserkennt: es sei nur an das Eselsgeschrei und die aufdringliche Wiederholung der Sechzehntelfigur während des Plaidoyers erinnert, welches Mydas zu Gunsten seines Schützlings Pan vorbringt. Das erste Werk fand durch Buths, das zweite durch Straufs die gebührende feinfühlige und stilgerechte Leitung.

Eine Neuheit und zwar englischer Herkunft eröffnete den zweiten Tag: Edward Elgars Oratorium „Der Traum des Gerontius". Sie ist an dieser Stelle schon bei ihrem ersten Erscheinen in Deutschland anläfslich eines Düsseldorfer Abonnementskonzerts besprochen. Es sei daran erinnert, dafs Gerontius, ein strenggläubiger und tugendhafter Katholik, die Phasen seines Abscheidens und der Überführung seiner Seele bis ins Fegefeuer durchlebt. Elgar hat sich mit naivster Hingabe in den Text des Kardinals Newman vertieft. Er ist daneben ein wahrer Virtuos der Orchestration. Auch seine Chorbehandlung verrät eine mit den raffiniertesten Verwendungsarten bekannte Hand. Sehr geschickt stellt er dem Ganzchor einen kleinen Elitechor gegenüber. Die thematische Erfindung ist namentlich im ersten Satze bedeutend, der Aufbau zu grofsen Sätzen auch hier sehr stetig und mit packender Steigerung durchgeführt. Der zweite Teil mit seinen verschiedenen Etappen wirkt mehr episodisch und fällt deswegen ein wenig auseinander, wirkt auch, weil die Erfindung hier weniger sprudelte, mehrfach ermüdend. Doch dürfte mit einigen Strichen auch hier eine geschlossene Wirkung zu erzielen sein. Prof. Buths, der auch die bis auf einige sprachliche Künsteleien sehr sinngetreue und vornehme deutsche Übersetzung angefertigt hat, leitete das Werk mit Feuereifer, der Komponist erntete mit ihm mehrere Hervorrufe. Den Schlufs des zweiten Tages bildete Liszts Faustsymphonie, die unter Straufs eine ganz vorzügliche Wiedergabe erfuhr. Aus Straufs' neuem „Singgedicht" für die Bühne, zu welchem der famose Wolzogen den Text verfafst und welches u. a. in Dresden, Wien, Frankfurt aufgeführt worden ist, wurde den Zuhörern das Liebesduett vorgeführt, das so voll warmer Leidenschaft und reizvoll instrumentiert ist, dafs sich hierüber auch die erbittertsten Anti-Straufsianer nicht zu ereifern brauchen, wofern sie nicht Scheuklappen der parteilichen Verranntheit vor den Geistesaugen tragen.

Dr. Otto Neitzel.

Alfred Graf von Brühl: An der Suhle.

Am Ende. *

Skizze von Peter Hille.

Piet Retief:

Du unser Väter Land.

Nun liegst du wieder da, dicht vor unsern Händen, die sich nach dir sehnen, um unser Glück und Leben, wie es einst gewesen, frei zu machen, das in dir ist.

Uns graust vor dir.

Was liegt in dir?

Unsere Besten.

Unter den schmerzlichen Trümmern unserer Heimat.

Und die vermaledeiten — Gott verzeihe ihnen und halte uns — wir kennen uns selbst nicht mehr, wenn ein Engländer uns in die Quere kommt.

So schlecht sind wir geworden.

Mufsten wir werden durch sie, durch die englischen Teufel.

Ja Land, da bist du wieder!

Wie liegst du vor uns!

Kein Blutfleck von Engländern mehr auf dir.

Heil bist du wieder.

Aber als Kirchhof.

Leer.

Und nun sollen wir wieder anfangen auf dir.

So vieles liegt dazwischen.

So Ungeheures.

Ist je einem Volke — ist wirklich ein Gott im Himmel, aus dem Gerechtigkeit fällt?

Selber müssen wir uns suchen, so fremd sind wir uns geworden, so feind und fremd.

Wir hassen uns, weil wir uns nicht mehr bedauern können.

Wie man die hafst, die zu viel gelitten haben.

Gift sind wir.

Giftig.

Gefährliche Schlangenseelen.

(Heult auf wie ein wildes Tier, dann leise, unterdrückt.)

Fluch denen, die uns dazu gemacht haben!

Ja, und wir wollen ausroden?

Zähmen diesen verwilderten Boden?

Und sind selbst so wild darauf — geworden!

Wir haben keine Schuld!

O du Himmel, du blauer Himmel, so sei du unsere Heimat!

Du bist rein, rein von uns und andern.

Wenn wir dich graben könnten!

Dafs uns nichts Entsetzliches entgegenwächst, wo wir den Spaten ansetzen!

Und uns wild macht, uns nährt mit rasenden Früchten, dem zersetzten Fluch dadrinnen.

Den weckt unser Pflug.

Er getraut sich nicht.

Er fürchtet da unten Gespenster.

Hä — ä — ä, du himmlischer Vater!

Verrückt müssen wir dir vorkommen.

(Singt, nicht spöttisch.)

„Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten."

Wenn es doch noch ginge — das Beten, wenn es nicht zu rostig geworden!

Da könnte ja langsam alles wieder heil werden, zuwachsen, — ganz, ganz sacht.

Wenn wir dahin sind.

Ja, wir müssen erst fort sein.

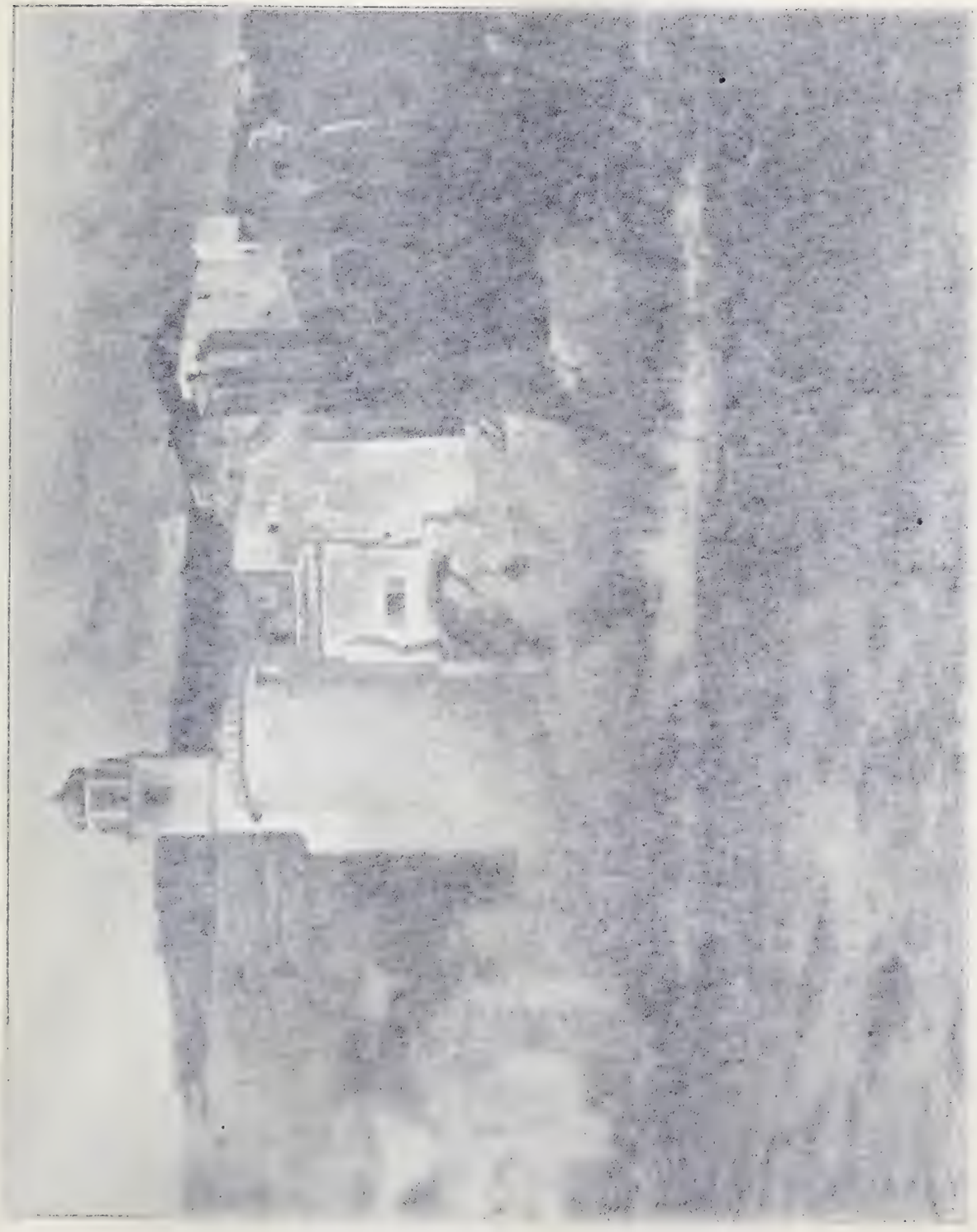
Erst mufs das Scheusal, das wir gelebt sind, erst mufs der Greuel tot sein, erst müssen wir Geschichte sein, dann können sich unsere Kinder wieder regen.

Aber das wollen wir, arbeiten, stark arbeiten, dafs sie nicht mehr erinnert werden, dafs sie ertragen können, wieder hier zu sein und uns ehren, die wir vernichtet worden um sie.

So wollen wir Bestien denn in Gottes Namen von vorn wieder anfangen, keine Bestien mehr zu sein. Wir wollen wieder glücklich werden, uns selber doch was nahe kommen.

* Ohne besondere Vorliebe für ein „politisch Lied", nur um ihrer eigenartigen poetischen Vorzüge willen, begleiten wir das Ende des Burenkrieges mit dieser vor einem halben Jahr geschriebenen lyrischen Szene. Auf ihren Dichter, einen der seltsamsten in Deutschland, gedenken wir noch besonders einzugehen. D. Red.

Henrik Nordenberg: Interieur aus Flandern.



L. NEUHOFF
EIN FELSENNEST

Am Ende.*

Skizze von Peter Hille.

Piet Retief:

Du unser Väter Land.

Nun liegst du wieder da, dicht vor unsern Händen, die sich nach dir sehnen, um unser Glück und Leben, wie es einst gewesen, frei zu machen, das in dir ist.

Uns graust vor dir.

Was liegt in dir?

Unsere Besten.

Unter den schmerzlichen Trümmern unserer Heimat.

Und die vermaledeiten — Gott verzeihe ihnen und halte uns — wir kennen uns selbst nicht mehr, wenn ein Engländer uns in die Quere kommt.

So schlecht sind wir geworden.

Mufsten wir werden durch sie, durch die englischen Teufel

Ja Land, da bist du wieder!

Wie liegst du vor uns!

Kein Blutfleck von Engländern mehr auf dir.

Heil bist du wieder.

Aber als Kirchhof.

Leer.

Und nun sollen wir wieder anfangen auf dir.

So vieles liegt dazwischen.

So Ungeheures.

Ist je einem Volke — ist wirklich ein Gott im Himmel, aus dem Gerechtigkeit fällt?

Selber müssen wir uns suchen, so fremd sind wir uns geworden, so feind und fremd.

Wir hassen uns, weil wir uns nicht mehr bedauern können.

Wie man die hafst, die zu viel gelitten haben.

Gift sind wir.

Giftig.

Gefährliche Schlangenseelen.

(Heult auf wie ein wildes Tier, dann leise, unterdrückt.)

Fluch denen, die uns dazu gemacht haben!

Ja, und wir wollen ausroden?

Zähmen diesen verwilderten Boden?

Und sind selbst so wild darauf — geworden!

Wir haben keine Schuld!

O du Himmel, du blauer Himmel, so sei du unsere Heimat!

Du bist rein, rein von uns und andern.

Wenn wir dich graben könnten!

Dafs uns nichts Entsetzliches entgegenwächst, wo wir den Spaten ansetzen!

Und uns wild macht, uns nährt mit rasenden Früchten, dem zersetzten Fluch dadrinnen.

Den weckt unser Pflug.

Er getraut sich nicht.

Er fürchtet da unten Gespenster.

Hä — ä — ä, du himmlischer Vater!

Verrückt müssen wir dir vorkommen.

(Singt, nicht spöttisch.)

„Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten."

Wenn es doch noch ginge — das Beten, wenn es nicht zu rostig geworden!

Da könnte ja langsam alles wieder heil werden, zuwachsen, — ganz, ganz sacht.

Wenn wir dahin sind.

Ja, wir müssen erst fort sein.

Erst mufs das Scheusal, das wir gelebt sind, erst mufs der Greuel tot sein, erst müssen wir Geschichte sein, dann können sich unsere Kinder wieder regen.

Aber das wollen wir, arbeiten, stark arbeiten, dafs sie nicht mehr erinnert werden, dafs sie ertragen können, wieder hier zu sein und uns ehren; die wir vernichtet worden um sie.

So wollen wir Bestien denn in Gottes Namen von vorn wieder anfangen, keine Bestien mehr zu sein. Wir wollen wieder glücklich werden, uns selber doch was nahe kommen.

* Ohne besondere Vorliebe für ein „politisch Lied", nur [illegible] ihrer eigenartigen poetischen Vorzüge willen, begleiten [illegible] das Ende des Burenkrieges mit dieser vor einem halben Jahr geschriebenen lyrischen Szene. Auf ihren Dichter, einen der seltsamsten in Deutschland, gedenken wir noch besonders einzugehen. D. Red.

Henrik Nordenberg: Interieur aus Flandern.

A. Frenz: Porträt des Kommerzienrats L.

Unglückliche sind sich fremd, so bitter feind! Glück, Leben, Land, das ist uns so ungewohnt, das müssen wir erst langsam, langsam wieder finden. Wie ein Blinder sehen lernt.

Und dies Fremde in uns, das Untier von Hafs und Verzweiflung (sehr stark) das mufs, das mufs heraus. (auf zum Himmel:)

Und guter Gott da oben, schütze uns vor dem Frieden, gieb uns zu thun hart und schwer, dafs wir nicht aufblicken die ersten Jahre, dafs wir erst anders werden, eh' wir Ruhe finden!

(Er findet eine Patronenhülse am Boden, wickelt sie los:)

Ja, das sind nun unsere Bücher-Patronen!

Da müssen wir zusammensuchen, wir Unmenschen, was noch nicht ganz untergegangen ist.

Was uns einst zu Menschen gemacht. Unsere Vaterlandsliebe, unsere Treue.

(Sieht auf den Boden.)

Ja, Vaterland, diesmal ging es zu tief, zu Tieren hast du uns gemacht.

(Liest und singt erst zögernd, dann fest:)

Ons vijande is weggevlug,
Nou is ons weder vrij. —
Ên wè die gotvergeten hand,
Die jou ooit nêer sal hal.*

(Pause.)

Ja, darum haben wir's gethan.

Darum wollen wir es gern gelitten haben.

Und wieder leiden.

Um dich zu heben, wollen wir gern gesunken sein.

Und nun uns heben.

Und wiederfinden, was wir waren, dafs die dann weiter gehen.

Lettie: (die an seiner Seite gestanden, sich, eins mit ihm, fügend — lange Pause.)

Manlief!**

Piet Retief (so dass seine gewaltsamen Gefühlsstösse die Frau scheinbar abschütteln wollen.)

Andries, pas dertien jaren!***

* Unsre Feinde sind geflüchtet,
Nun sind wir wieder frei. . . . .
Weh der gottvergessnen Hand,
Die dies Banner niederreissen wird.

** Lieber Mann!

*** Andreas — erst dreizehn Jahr —

PROF. FRITZ ROEBER

MAX VOLKHART

Die beiden Vorsitzenden der Deutschnationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf.

Obwohl wir mit unsern Wünschen für die weitere Ausgestaltung der Düsseldorfer Ausstellungen über das diesmal Erreichte hinausgehen, verkennen wir keinen Augenblick, dafs solche Wünsche recht fadenscheinig wären, wenn nicht die grofse Arbeit der Männer, deren Bildnisse wir hier bringen, dahinter stände. Es wäre der beste Dank für ihre rastlose weitsichtige Arbeit, wenn nun in den Gesamtgeist des Düsseldorfer Kunstlebens ihre Entschlossenheit Nachahmung fände. Was noch nicht geleistet ist, konnte nicht geleistet werden, weil sich die Düsseldorfer Künstler zumeist nach alter Gewohnheit bei den eigenen Sachen und denen ihrer Einzelgruppen beruhigten und die wenigen Männer für sich arbeiten liefsen.

Die Red.

Die Farbenschau im Kaiser Wilhelm-Museum zu Krefeld.

Gerade in diesen Frühlings- und Kirmeszeiten habe ich die delikaten Farbenklänge bewundert, in denen unsere niederrheinischen Dorfbewohner ihre Häuser anstreichen. Irgend ein gelbes oder grünliches Grau ist mit Grün und Braun mit einer fast japanischen Sicherheit des Geschmacks abgetönt. Die letzten Reste eines Volksgefühls für Farbe, das durch alte Tradition zu einer der Landschaft angepafsten Harmonie gekommen war und nun sogar die verheerende Bildung der letzten zwanzig Jahre überlebte. Was für ein Bildungshochmut hat dazu gehört, unsere Handwerker in staatlichen Schulen diesem Erbe der Väter durch blöden Dekorationskram zu entfremden!

Aus dem Gefühl bin ich stets etwas feindlich gestimmt, wo es sich wieder einmal um direkte künstlerische Erziehung handelt. Alle wirklichen Dinge wachsen von selber und ein weiser Pädagoge weifs, dafs er nichts Höheres erreichen kann, als möglichst viele Verziehung abwenden. So scheint mir auch die Erziehung des Volkes zur Farbe als allgemeine Theorie bedenklich.

Aber in der Ausstellung des Krefelder Museums handelte es sich um etwas Bestimmtes: Krefeld besitzt eine Seiden- und Teppich-Industrie, in der die geschmackvolle Farbe das Wichtigste ist. Und wenn hier Deneken bemüht ist, die Fabriken von den leider landläufigen aber meist scheufslichen und immer unvolkstümlichen Farbenstellungen der Makartjahre zu unbedingten Mustern zurückzuführen, so setzt er da an, wo alle Volkserziehung ansetzen mufs: an der Darbietung guter Kost.

Da wäre nun mancherlei zu thun: Vor allem die scheufslichen Anilinfarben durch die reellen Pflanzenfarben zu verdrängen. Deneken stellte Belichtungsproben aus. Gefärbte Wolle war zur einen Hälfte monatelang dem Lichte ausgesetzt, zur andern geschützt worden. Das Ergebnis war in den meisten Fällen, dafs die Anilinfarben grau und schmutzig geworden waren, während die meisten Pflanzenfarben ziemlich unverändert blieben. Weil sich mit Anilinfarben leichter arbeiten läfst, werden die Wünsche des kaufenden Publikums allerdings hierin wenig ausrichten können. Hier müfste konsequenterweise ein glattes Verbot eintreten.

Das Wichtigste aber für eine Industrie, die stets mit neuen Farbenstimmungen kommen mufs, sind gute Muster aus Natur und Kunst. Solche zu geben, war der hauptsächlichste Zweck dieser Farbenschau, und das Wichtigste darin sind die Krohnschen Farbentafeln. Krohn, der Direktor des Kopenhagener Museums, hat aus farbigen Steinen, Schmetterlingen, alten Teppichen und japanischen Holzschnitten die Farbenklänge ausgezogen, indem er jede darin vorkommende Farbe durch einen besonders dafür begabten Maler so getreu wie möglich auf Papier streichen liefs und dann in gleichen Streifen nebeneinander aufklebte. So erhielt er eine Reihe von Farbenklängen, die überraschend eigen und wohlthuend wirken und als Muster für Webereien, aber auch als farbige Wirkungen der Innenarchitektur unschätzbar sind. Das Krefelder Museum als einziges in Deutschland besitzt diese Tafeln. Ich möchte die reinen Naturmuster darunter am höchsten stellen, also die Farbenklänge, die aus Blüten, Steinen, Schmetterlingen und Vögeln unseres Landes gewonnen sind. Darauf liefse sich am ersten eine bodenkräftige Industrie farbiger Webereien weiterbilden.

Die Ergänzung dieser Farbenschau durch schriftliche und malerische Bekenntnisse modernster Farbenkünstler war wohl mehr Experiment als Vorbild. Die unendlichen Möglichkeiten unserer Farbenempfindung werden allerdings deutlich gemacht, wenn Extreme wie Munch, Signac und L. v. Hofmann ihre Farbenträume nebeneinander zeigen. S.

Heinrich Lauenstein: Die heilige Familie.

Aus den Tagen der ersten Niederrheinischen Musikfeste.

Das diesjährige Musikfest zu Düsseldorf legt den Gedanken nahe, auf die ersten Veranstaltungen dieser Art zur schönen Pfingstzeit einen rückschauenden Blick zu werfen und einige Unterschiede von damals und jetzt, soweit es möglich ist, näher zu bestimmen. Gutes Material zu diesem Zweck bietet die mir vorliegende umfangreiche Korrespondenz des Festvorstandes zu Elberfeld mit dem Aachener Vertrauensmann, dem Steuerrat Hauchecorne, aus dem Jahre 1823. Bekanntlich war Elberfeld früher bei dem Unternehmen beteiligt, ja hier war im Herbste 1817 der erste Versuch gemacht worden, durch freundnachbarliche Unterstützung der übrigen Städte des Rheinlandes etwas mehr als das landläufige Durchschnittsmaass musikalischer Veranstaltungen zu bieten. Düsseldorf dagegen darf sich rühmen, für das Fest zuerst die schöne Pfingstzeit in Aussicht genommen zu haben, und zwar im Jahre 1818. Den damals von Düsseldorf aus an die Zeitungen der Nachbarstädte erlassenen Aufruf zur Beteiligung aller rheinischen Musikfreunde seitens „des Vorstandes des musikalischen Vereins am Niederrhein" hatte neben Wetschki und von Woringen auch Hauchecorne unterzeichnet, wohl derselbe Hauchecorne, der, 1822 und in den folgenden Jahren in Aachen nachweisbar, die Beteiligung der dortigen musikalischen Kreise an den Festen der benachbarten Städte ebenso vorsorglich leitete, wie die Vorarbeiten zum ersten Aachener Feste im Jahre 1825. Wenn er auch wegen seiner alten Beziehungen mit den Düsseldorfern in weit vertraulicherem Tone korrespondiert als mit den Elberfeldern, so weht doch auch aus dem Elberfelder Briefwechsel der warme Hauch echter Sängerfreundschaft. Das erste, worauf es dem jeweiligen vorbereitenden Ausschuss damals ankam, war die Gewinnung von aktiven Teilnehmern, selbst aus weiterer Entfernung; sogar nach Neuwied und Koblenz wurden Einladungen versandt. Nicht etwa bloss zum Chorsingen! Die Zahl der Berufsmusiker war in den einzelnen Städten noch gering. Solche von weither kommen zu lassen, erlaubten nicht immer die zur Verfügung stehenden Mittel. So wünschten die Elberfelder im Jahre 1823 die Beteiligung der Aachener Musiker, mussten aber schliesslich darauf verzichten, weil der Saal — was der heikle Punkt für Elberfeld war und blieb — und andere Dinge mehr ihnen zu grosse Kosten verursachten. So kam es, dass im Orchesterkörper der ersten Musikfeste ein sehr grosser Prozentsatz Dilettanten mitwirkte. Dilettanten waren es auch, die die Gesangsoli übernehmen mussten. Darüber einige Einzelheiten aus der genannten Korrespondenz! Hauchecorne wird gebeten, den zweiten Teil der Partie der Iphis in Händels Oratorium Jephta einer Aachener Dame anzubieten, die er für geeignet halte; für die Solopartie in einer Mozartschen Kantate einen dortigen Tenoristen ausfindig zu machen, da Herr Dumont aus Köln, der sie übernehmen sollte, wahrscheinlich durch Krankheit verhindert sei. Schliesslich sollte der Aachener Herr, weil von Woringen in Düsseldorf sich am Feste nicht beteiligen werde, auch noch den ersten Teil der Partie des Jephta singen; denn man beliebte damals noch, „um in einer bedeutenden Partie nicht immer denselben Sänger zu hören", sie unter zwei zu teilen. Trotz der wiederholten Bitten des das Elberfelder Komitee vertretenden W. Kruse-Barmen ist am Schlusse des Briefwechsels nicht ersichtlich, ob der Tenorist Kreitz sich bereit erklärte, neben dem Solo in der Kantate die fünf ersten Nummern der Jephtapartie zu singen. Nicht mindere Sorge schuf die Beschaffung der einzelnen Stimmen. Einen grossen Musikalienbestand scheint keine der Städte besessen zu haben. Man lieh daher die erforderlichen Noten von Ort zu Ort, besonders die Partituren, oder schickte von jeder Stimme nur ein Exemplar mit dem Auftrage, auf Kosten des festgebenden Vereins sie vervielfältigen zu lassen. Dann setzten sich allerorts die Federn der Kopisten in eilige Bewegung; nicht nur mit dem Festorte, sondern auch zwischen den teilnehmenden Städten entstand ein eifriger Briefwechsel. War das Verzeichnis der Teilnehmer nach Singstimmen und Instrumenten geordnet, festgestellt und dem Ausschuss eingesandt, so begannen die Proben, die bis zum letzten Tage vor der gemeinsamen Abreise fortgesetzt wurden. Schon lange vorher war über die Quartiere verhandelt worden. Gegenseitige Gastfreundschaft wurde gegeben und empfangen. Manchmal mussten die Quartierlisten in letzter Stunde wieder geändert werden. So sollte Hauchecorne auf das ihm zugesagte gute Quartier schliesslich verzichten, als der Besuch des Prinzen Friedrich mit Gemahlin aus Düsseldorf in Elberfeld angekündigt wurde. Andere zogen der Gastfreundschaft Hotelzimmer vor; auch für diese traf der Ausschuss die nötigen Verabredungen mit den Wirten. Fröhlich muss die Fahrt gewesen sein, welche die Teilnehmer im erwachenden Lenz gemeinsam nach dem Festorte führte. Im Jahre 1823 schickte Aachen 22 Mitwirkende nach Elberfeld. Sechs Wagen fuhren hin, darunter drei Mietwagen, über deren Besetzung und Kosten Hauchecorne als gewissenhafter Beamter eingehende Notizen gemacht und der Nachwelt hinterlassen hat. Leider interessieren sie uns nur noch insoweit, als wir daraus zur Aussöhnung mit dem heutigen preussischen Eisenbahntarif entnehmen, dass ein Wagenplatz für eine siebentägige Reise von Aachen nach Elberfeld, hin und zurück, $8^1/_2$ Thaler kostete, was nach dem jetzigen Geldwerte das Doppelte bis Dreifache der Summe bedeutet. Daher versteht man auch, dass junge Leute lieber zu Fuss wanderten, als sich in Wagen einpferchen liessen, wegen der geringeren Kosten und des grösseren Vergnügens. So müssen, nach den Aufzeichnungen Hauchecornes zu schliessen, verschiedene Aachener es im Jahre 1823 gemacht haben. So machten es zur selben Zeit auch die Kölner, wie ein gewisser Fischer aus Köln am 12. Mai d. J. nach Aachen schreibt: „Am Freitag nachmittag, so Gott will und gutes Wetter ist, nehmen wir: Steinberger, Simrock, Arndts etc., ca. acht an der Zahl, den Wanderstab und spazieren bis Solingen, nachdem wir eine Strecke den Rhein hinuntergefahren sind, und Samstag morgens rücken wir hoffentlich vergnügt in Bauernkitteln in Elberfeld ein, wo wir in einem Saale des Museums, worin acht Betten postiert sind, zu erfragen sind. Auf ein frohes Wiedersehen in Elberfeld, worauf ich mich herzlich freue." — An Gediegenheit der Leistungen und an Solistenruhm sind die niederrheinischen Musikfeste über die bescheidenen Anfänge weit hinausgekommen, schwerlich aber an Kunstbegeisterung und inniger Sangesverbrüderung.

Dr. Alfons Fritz.

H. Hermanns: Dom zu Würzburg.

Hugo Crola: Damenbildnis.

Rheinisches Kunstleben.

BASEL. (Universität. — Liedertafel.) An unserer Universität sind die Privatdozenten für Kunstgeschichte und Archäologie, die Herren Dr. Daniel Burckhardt und Dr. Friedrich Münzer, zu ausserordentlichen Professoren ernannt worden. — Die „Basler Liedertafel", unser bedeutendster Männergesangverein (Dirigent Dr. A. Volkland), hat ihr fünfzigstes Stiftungsfest mit grossem, wohlgelungenem Konzert, Bankett und Ball festlich begangen. Die Ehrengaben anderer Vereine an die in der ganzen Schweiz hochangesehene „Liedertafel" machen einen ganzen Silberschatz aus. -s-

KARLSRUHE. (Jubiläum des Grossherzogs und einige Gedanken, die sich daran knüpfen. — Eröffnung der Jubiläums-Kunstausstellung. — Die Gartenbauausstellung. — Allerlei von den Festtagen. — Die Karlsruher Rheinhafeneinweihung. — Die künstlerische Bilanz des Hoftheaters pro 1901/02.)

Seit einem Monat befindet sich Karlsruhe in Feststimmung. Die schönen und guten Tage reihen sich so eng aneinander, dass ihrer fast zu viele werden. Aber selten war auch ein Fest so würdig, vom Volke nachdrücklich und mit langdauernder Begeisterung gefeiert zu werden, als das Jubiläum des Grossherzogs. Zunächst die Persönlichkeit des Gefeierten. Kein Imperator, keine glänzende Erscheinung, hervorstechend in Tugenden und Schwächen; aber eine milde, ausgeglichene, vollreife Persönlichkeit, für das Gute, Schöne, Fördernde allezeit zu haben. So vor allem auch in der Kunst und Wissenschaft. Freiburg i. B. und Heidelberg, die demnächst ihren 2000sten Studenten begrüssen dürfen, Karlsruhe mit seiner ausgezeichneten technischen Hochschule, seiner bildenden Kunst und seinem Kunstgewerbe, Mannheim mit seinem Handel, um von diesen Städten das Auszeichnendste zu geben, sie dokumentieren, was in fünfzig Jahren dieser Regierung sich entwickeln konnte. Ja, es war ein Frühling voller Blüten und es bricht ein Sommer an voller Früchte, unter der Sonne seiner Gunst, Neigung, Mitarbeit entfaltet und aufgeblüht. Mit Fug und Recht hat Thoma den Grossherzog auf der Mainau — im Hintergrund die Segensgefilde des schwäbischen Meeres, umrahmt von einem Kranz von Nadelholzzweigen — dargestellt. Ein Friedens- und Kulturfürst ist er, bewundernswert in seiner Arbeitskraft, sympathisch durch seine schlichte zu Herzen sprechende volksfreundliche Persönlichkeit, verehrungsvoll aus manchem Schicksal heraus, das dies weissumrahmte ehrwürdige Antlitz gestreift hat. Aber auch das Volk, das in ihm seinen Vater mehr denn seinen Regenten erblickt, ist es wert, von einem solchen Manne geleitet zu werden. Baden und Karlsruhe voran werden immer mehr zeigen, was sie können auf geistigem, künstlerischem, gewerblichen Gebiete. Man nimmt nordwärts der Mainlinie gerne das Spottwort vom „Musterländle" in den Mund. Nun, wer Augen und Ohren hat, der hat jetzt schon sehen können, dass es diesen Übernamen in fast allen Teilen volklichen Lebens mit Stolz tragen darf.

So war es dem Grossherzog als Kulturfürst wohl die liebste Aufgabe, die Jubiläums-Kunstausstellung (April bis Oktober), die erste dieser Art in Baden, zu eröffnen, und eine der liebsten Erinnerungen wird ihm dies auch bleiben. Denn diese Ausstellung trägt etwas mehr in sich als viele andere jener Kunstausstellungen in München oder Berlin, welche alljährlich von Hunderttausenden besucht werden. Sie ist im Sinne eines Kulturwerks aufgefasst und ausgeführt worden, und wie sie als Ganzes sich jetzt zeigt, verdient sie diesen Namen vollauf. In der künstlerischen Erscheinungen Flucht, der in- und ausländischen, möchte sie einen ruhenden Pol des Besten, einen Extrakt geben, und dies ist ihr gelungen, soweit unter den gegebenen Verhältnissen dies möglich war. So wird sie den Laien belehren, und die Künstler, besonders die einheimischen, anspornen, immer mehr und mehr, unbekümmert um Beifall oder Missfallen, den persönlichen Kern ihres Wesens herauszuschälen, ihn Kunst werden zu lassen und so Kultur zu schaffen, die von jeher nichts anderes war als dieses mutige unbeirrte Aussprechen des Persönlichen in allen Gebieten.

AD. MÄNNCHEN
TODESSTUNDE

Hugo Cola: Damenbildnis.

Rheinisches Kunstleben.

BASEL. (Universität. — Liedertafel.) An unserer Universität sind die Privatdozenten für Kunstgeschichte und Archäologie, die Herren Dr. Daniel Burckhardt und Dr. Friedrich Münzer, zu ausserordentlichen Professoren ernannt worden. — Die „Basler Liedertafel", unser bedeutendster Männergesangverein (Dirigent Dr. A. Volkland), hat ihr fünfzigstes Stiftungsfest mit grossem, wohlgelungenem Konzert, Bankett und Ball festlich begangen. Die Ehrengaben anderer Vereine an die in der ganzen Schweiz hochangesehene „Liedertafel" machen einen ganzen Silberschatz aus. -s-

KARLSRUHE. (Jubiläum des Grossherzogs und einige Gedanken, die sich daran knüpfen. — Eröffnung der Jubiläums-Kunstausstellung. — Die Gartenbauausstellung. — Allerlei von den Festtagen. — Die Karlsruher Rheinbrückeneinweihung. — Die künstlerische Bilanz des Hoftheaters pro 1901/02.)

Seit einem Monat befindet sich Karlsruhe in Feststimmung. Die schönen und guten Tage reihen sich so eng aneinander, dass ihrer fast zu viele werden. Aber selten war auch ein Fest so würdig, vom Volke nachdrücklich und mit langdauernder Begeisterung gefeiert zu werden, als das Jubiläum des Grossherzogs. Zunächst die Persönlichkeit des Gefeierten. Kein Imperator, keine glänzende Erscheinung, hervorstechend in Tugenden und Schwächen; aber eine milde, ausgeglichene, vollreife Persönlichkeit, für das Gute, Schöne, Fördernde allezeit zu haben. So vor allem auch in der Kunst und Wissenschaft. Freiburg i. B. und Heidelberg, die demnächst ihren 200osten Studenten begrüssen dürfen, Karlsruhe mit seiner ausgezeichneten technischen Hochschule, seiner bildenden Kunst und seinem Kunstgewerbe, Mannheim mit seinem Handel, um von diesen Städten das Auszeichnendste zu geben, sie dokumentieren, was in fünfzig Jahren dieser Regierung sich entwickeln [illegible] es war ein Frühling voller Blüten und es bricht [illegible] mit Sommer- als voller Früchte, unter der Sonne seiner Gunst, [illegible] Mannigfaltigkeit entfaltet und aufgeblüht. Mit Fug und Recht hat Thoma den Grossherzog auf der Mainau — im Hintergrund die Segensgefilde des schwäbischen Meeres, umrahmt von einem Kranz von Nadelholzzweigen — dargestellt. Ein Friedens- und Kulturfürst ist er, bewundernswert in seiner Arbeitskraft, sympathisch durch seine schlichte zu Herzen sprechende volksfreundliche Persönlichkeit, verehrungsvoll aus manchem Schicksal heraus, das dies weissumrahmte ehrwürdige Antlitz gestreift hat. Aber auch das Volk, das in ihm seinen Vater mehr denn seinen Regenten erblickt, ist es wert, von einem solchen Manne geleitet zu werden. Baden und Karlsruhe voran werden immer mehr zeigen, was sie können auf geistigem, künstlerischem, gewerblichen Gebiete. Man nimmt nordwärts der Mainlinie gerne das Spottwort vom „Musterländle" in den Mund. Nun, wer Augen und Ohren hat, der hat jetzt schon sehen können, dass es diesen Übernamen in fast allen Teilen volklichen Lebens mit Stolz tragen darf.

So war es dem Grossherzog als Kulturfürst wohl die liebste Aufgabe, die Jubiläums-Kunstausstellung (April bis Oktober), die erste dieser Art in Baden, zu eröffnen, und eine der liebsten Erinnerungen wird ihm dies auch bleiben. Denn diese Ausstellung trägt etwas mehr in sich als viele andere jener Kunstausstellungen in München oder Berlin, welche alljährlich von Hunderttausenden besucht werden. Sie ist im Sinne eines Kulturwerks aufgefasst und ausgeführt worden, und wie sie als Ganzes sich jetzt zeigt, verdient sie diesen Namen vollauf. In der künstlerischen Erscheinungen Flucht, der in- und ausländischen, möchte sie einen ruhenden Pol des Besten, einen Extrakt geben, und dies ist ihr gelungen, soweit unter den gegebenen Verhältnissen dies möglich war. So wird sie den Laien belehren, und die Künstler, besonders die einheimischen, anspornen, immer mehr und mehr, unbekümmert um Beifall oder Missfallen, den persönlichen Kern ihres Wesens herauszuschälen, ihn Kunst werden zu lassen und so Kultur zu schaffen, die von jeher nichts anderes war als dieses mutige unbeirrte Aussprechen des Persönlichen in allen Gebieten.

AD. MANNCHEN
TOBBSTUNDE

1845
BRENDAMOUR, SIMHART & Co

Die Gartenbauausstellung war jedenfalls die anmutigste Folie für die Kunstausstellung. Auch sie bot in ihrer Art eine reiche Fülle Belehrung und eine Reihe wundervoller Farbenreize. Besonders Azaleen waren in hervorragender Weise am Platz, geschmackvoll gruppiert; hier wiederum am schönsten die pontische Azalea. Man konnte sich in diesen stillen, durchgrünten und durchdufteten Räumen so recht erholen von dem Lärm der Festtage. Weite Bosketts prächtiger Palmen und Blattpflanzen mit ihrem ruhigen ornamentalen Grün erquickten das ermüdete Auge, wenn es aus der Märchenpracht der blühenden Pflanzen zur Beruhigung zurückkehren wollte . . .

Was soll ich vom Festgewand der Stadt, von der Illumination, von den Festspielen und Festreden sagen? Alles war hier in üppigster Fülle geboten. Der Ästhetiker, der an dem Volkslärm gern vorbeigeht, konnte nicht umhin, den freudigen Farbaccord: Rot und Gelb der Landesfarben und das Grün der Guirlanden auf sich wirken zu lassen. Zuweilen hatte man sein helles Klingen variiert oder abgedämpft durch die Töne blühender Topfpflanzen, Teppiche und Teppichimitationen u. s. w. Besonders das Rathaus, die Stadtkirche, die neuen Bauten wie Hofapotheke, Moningar und die grossen Warenhäuser Ecke der Karl- und Kaiserstrasse, waren mit Geschmack und Stil dekoriert. Die Beleuchtung war glänzend und konnte auch den verwöhnteren Geschmack befriedigen. Vor allem aber die breite Volksmasse — und sie war aus den Thälern und von den Bergen landauf landab zusammengeströmt, der städtischen Besucher nicht zu gedenken — hatte ihren „wahren Himmel" in diesen Tagen. Das bot der zum Bersten volle Platz des Volksfestes dar, das sich unter allgemeinstem Behagen mit den üblichen Zuthaten während vier Nachmittagen auf der Ebene hinter dem Stadtgarten abspielte. Es war ein lustiger Anblick, dieses Volkstreiben, dahinter die blauen Schwarzwaldvorberge.

Nun sind es nur noch wenige Tage bis zur feierlichen Eröffnung des Rheinhafens, der Karlsruhe dem Rhein- und damit dem Seeverkehr direkt anschliessen soll. Man hat über dieses Bestreben Karlsruhes vielfach die Achseln gezuckt. Ich glaube aber, die Zukunft wird es lehren, dass die Millionen für den Hafen und den Kanal, der von ihm in den Rhein mündet, nicht zum Fenster hinausgeworfen sein werden, und dass die unzufriedenen Steuerzahler mit der freundschaftlichen Bezeichnung: Schnookebassin* — doch sehr danebengehauen haben. Die Eröffnung des Rheinhafens bildet einen würdigen Abschluss des kulturellen Teiles der Jubiläumsfeierlichkeiten.

Wenn ich in den Freudenbecher dieses Berichtes einen Wermuttropfen träufeln muss, so thue ich es ungern genug. Aber meine Pflicht erheischt es ebenso sehr, nichts zu verschweigen als nichts hinzuzuthun. Es liegt jetzt am Ende der Spielzeit des Hoftheaters nahe, die künstlerische Bilanz derselben zu ziehen. Die Leser dieser Berichte wissen, dass ich schon wiederholt an die kulturelle Verpflichtung gemahnt habe, welche die Leitung unserer Bühne dem allgemein immer höher treibenden künstlerischen Niveau unserer Stadt gegenüber noch ganz besonders rege fühlen muss. Stillstand ist Rückgang, heisst es hier! Nun hat in Einzelheiten das vergangene Spieljahr gewiss eine bessere Physiognomie gezeigt. Die Oper hat entschieden aufgefrischt und das Schauspiel hat sich löblich bemüht, das gute Alte wieder lebendig zu machen, da ihm verschiedenes Neue verwehrt war, verwehrt durch die strikte Abwehr gegen einzelne kraftvollste Erscheinungen, welche hier Gepflogenheit geworden ist. Aber dieses Spieljahr trägt eine Janusphysiognomie. Das andere Gesicht weist zurück in die Jahre der Energielosigkeit, die wir hinter uns haben. Wie wäre sonst die merkwürdige Historie unserer Don Juan-Aufführung oder vielmehr -Nichtaufführung möglich gewesen? Schon den ganzen Sommer 1901, wie die Intendanz selbst mitgeteilt hat, war an der Dekoration und der neuen Einrichtung gearbeitet worden. Heute, ein Jahr später, ist Don Juan in die nächste Spielzeit hinübergeschoben! Da gab es zuerst ungeahnte Schwierigkeiten; man verschob Monat um Monat. Immer wieder kündigte der Theaterzettel an: eingetretener Hindernisse wegen. Zuletzt hatte gar noch der Sänger des Don Juan in der Trambahn das Knie verstaucht . . . Dieser Don Juan beginnt zu einer affaire ridicule zu werden . . . Voriges Jahr hatten wir in den letzten Wochen Meistersinger und den Ring. Und dieses Jahr?

Albert Geiger.

* Schnackenbassin, Volkswitz mit Beziehung auf die Rheinschnacken.

WIESBADEN. (Boldini; Falkenburg; Defregger; Gerhard Janssen; Christiansen; Ubbelohde.)

Während sich die Stadt Wiesbaden rüstete, ihren Kaiser würdig zu empfangen, während die Hauptstrassen sich mit Fahnen und Wimpeln schmückten und alle Welt voll war von den Festspielen und dem einzuweihenden Foyer, boten die stillen und bescheidenen Räume des Nassauischen Kunstvereins den Freunden der bildenden Kunst eine freilich sehr viel anders geartete seltene Augenweide. Ich durfte in diesen Berichten schon wiederholt die Aufmerksamkeit auf einzelne Stücke einer amerikanischen Privatsammlung lenken, deren Hauptwerke anlässlich der Überführung nach Europa von der hochherzigen Eigentümerin dem Wiesbadener Publikum für kurze Zeit dargeboten wurden. Diaz, Corot, Segantini, das sind die Maler, deren jener Galerie einverleibte Gemälde hier bereits kurz besprochen wurden. Diesmal handelt es sich um eine ganze Kollektion, deren Zusammensetzung den weiten Blick und den feinen Geschmack der Sammlerin unzweideutig bekundet. Am glänzendsten freilich treten wiederum die Franzosen auf. Ein junges Mädchen in spitzenbesetztem Nachtgewand, das sich morgens in einem Spiegel beschaut, gehört mit zu dem Zartesten, was Raffaeli je gelungen. Daneben hängt ein „Nach der Soirée" genanntes Bildchen von Boldini, das die ausserordentlichen Qualitäten dieses, man möchte sagen in romanischen Kunsttraditionen lebenden und webenden Künstlers, überzeugend darthut. Lässig hingegossen auf einem Sessel, die nackten Arme zurückgebogen, durchkostet die blondhaarige Heldin eines Variété-Theaters nochmals die eben genossenen Triumphe. Diese pikante Situation ist mit überzeugender Treue wiedergegeben. Der Körper zumal ist wunderbar modelliert, über dem Haar liegt ein eigentümlicher feuchter Glanz, das Gesicht atmet Keckheit und geschickt verschleierte Sinnlichkeit. Der ein wenig ins Graue spielende Ton dämpft in etwas die Lokalfarben und vor allem das Rot des schon abgelegten, über die Lehne eines Stuhls ausgebreiteten

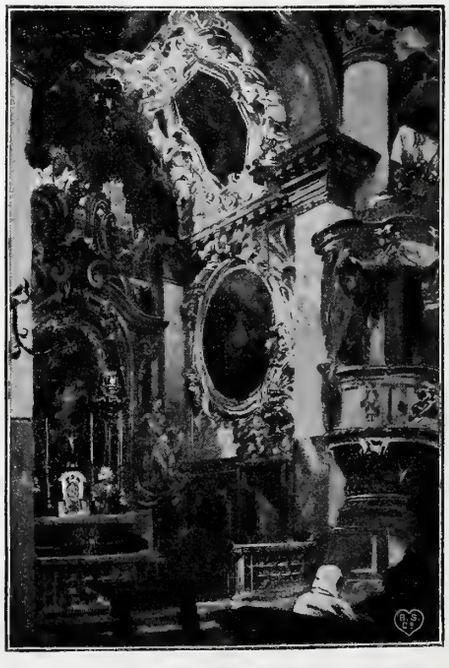
Gregor von Bochmann jr.: Volendamer Mädchen, Brunnenfigur.

Otto Sohn-Rethel: Porträtstudie.

Husarenleibchens. Man fragt sich bei der Betrachtung dieser ins Kleine gehenden und doch in keiner Weise kleinlichen Malarbeit, welcher deutsche Künstler den Gegenstand so geistreich und mit solcher spielenden Eleganz zu behandeln gewusst hätte? Trotz aller Bewunderung für den verehrten Altmeister Menzel wird man einräumen müssen, dass hier sogar sein unvergleichliches Können übertroffen wird.

Von Ausländern sind sonst noch der Engländer J. Kemendys und der Holländer Falkenburg vertreten. Falkenburgs Interieur lässt uns einen Blick in den Haupt-Innenraum eines alten Kauf- oder Lagerhauses seiner Heimat thun, dessen Insassen sich mit echt niederländischer Behaglichkeit am Mittagstisch gütlich thun. Für Szenen dieser Art hat sich in der holländischen Kunst der Gegenwart eine vorzügliche alte Tradition erhalten. Während aber die Meister der alten Zeit grell einfallende Sonnenstrahlen mit ihren lebhaften Reflexen auf den buntfarbigen Steinfliesen der Küchen und Wohnstuben bevorzugten, liebt es die jüngere Generation, das Licht gleichmässig im Innern zu verteilen, so dass die Gestalten von grausilbrigen Farbentönen weich umflossen werden. Eine Glanzleistung der neueren Schule liegt in diesem „Beim Essen" bezeichneten Bilde vor. Jenen Fremden sind die gleichfalls ausgestellten älteren deutschen Maler, Meyer von Bremen und Defregger, in koloristischer Hinsicht offenbar nicht gewachsen. Und dennoch zählt des letzteren umfängliches Gemälde „Hakelziehen" mit Recht zu seinen berühmtesten Leistungen. Der Gegenstand ist bekannt genug; zwei Bauernknechte, in einer Schenke sich gegenüber sitzend, versuchen unter atemloser Spannung der Menge jeder den anderen auf seine Seite des Tisches herüber zu ziehen. Das Wohlthuende an dem Bilde ist die vornehme und zurückhaltende Art der Charakteristik der Zuschauer, auf deren Gesichtern man zu lesen vermag, mit wie verschiedenem Grade von Interesse die Einzelnen den Ausgang des Kampfes der beiden Widersacher verfolgen. Durch die psychologische Feinheit, mit der Defregger hier ohne Zuhilfenahme irgend welcher äusseren Mittel verfährt, erhebt er seine Darstellung zu einer Künstlerschaft, die auch die eifrigen modernen Bekrittler seiner Schwächen zum Schweigen bringen dürfte.

Neben diesem älteren Meister erhielt gleichzeitig ein jüngerer Künstler im Museum den Ruhm der deutschen Malerei aufrecht. Der Mehrzahl der Leser der „Rheinlande" wird der Düsseldorfer Gerhard Janssen in seinen Mängeln, aber auch in seinen Vorzügen wohlvertraut sein. Die aber, denen dieser echte Sohn des Niederrheins und Grenznachbar des Vaterlands der Brouwer, Steen und Genossen noch nicht bekannt ist, möchten wir nachdrücklich auf seine Kunst hinweisen. Die Vaterstadt Janssens, der ehemals als Sitz einer trefflichen Holzschnitzerschule berühmte Ort Kalkar, ist um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts von holländischen Kolonisten gegründet worden, weil sie allein fähig waren, die unergründlichen Sümpfe ringsum in harter Arbeit in Äcker und üppige Wiesenflächen zu verwandeln. Ein so scharf beobachtender Tourist wie Wilhelm Riehl lässt daher — ohne den eben angeführten Zusammenhang zu kennen — allein mit Rücksicht auf den heutigen Charakter der Gegend schon bei Kalkar das eigentliche Holland beginnen. Jenen alten Niederländern mit ihrem tollen Übermut, mit ihrem handfesten Humor und ihrer Lust an derben Übertreibungen fühlt sich Gerhard Janssen sinnes- und stammesverwandt. Deswegen sucht er seine Modelle in den Gassen der holländischen Grossstädte oder in den Fischerdörfern in der Nähe des Haags, deswegen dringt er vor in das Innere der friesischen Bauerngehöfte, oder er wählt Szenen aus dem niederrheinischen Kirmestrubel. Aus eben dieser Stimmung heraus führt er uns mit köstlichem Humor die sogenannten Pfennigsrentner seiner Vaterstadt in ihrer Behaglichkeit und Selbstgefälligkeit vor, oder aber er wandert mit uns in die Kneipen der Altstadt Düsseldorf und greift Originale auf, die alle das gemein haben, dass ihnen das Altbier, das dort verschenkt wird, vortrefflich mundet. Aber auch nach Hause kann man sich dieses edle Getränk holen. Das weiss der Alte, der auf einem der ausgestellten Bildchen behaglich sich ein Glas heruntergiesst, während er in einer Hand die Teute hält, deren bauchige Fülle noch reichen Vorrat zu versprechen scheint. Eine andere Darstellung zeigt uns ein Bänkelsänger-Ehepaar. Der Mann mit einem unglaublichen Cylinder auf dem Kopf, die Frau mit einem impertinent gelben Tuch um den Hals; beide lassen es sich sauer werden in ihrem Beruf und verzerren ihre Gesichter auf das Komischste. Ich kann es nur als einen überaus glücklichen Griff bezeichnen, dass der Vorstand dieses für Janssen ausserordentlich charakteristische Genrebildchen für die Wiesbadener Gemäldegalerie erworben hat. Hat hier sein Humor etwas Versöhnendes, so streift er in anderen Szenen bis an die Grenze des Erlaubten. Dahin möchte ich die „Geigenspielerin" rechnen, die ihre Kunst in einem Restaurant übt. Dafür entschädigt indessen gerade in diesem Falle



Adolf Schill: In der Kirche S. Pantaleone, Venedig.

die treffliche Technik. Die in der Wirtsstube hängenden Paletots, die Stühle etc., alles ist mit Feinheit und Kraft wiedergegeben. In solchen humorvollen, fein durchgeführten Genreszenen, nicht in Interieurs und flüchtigen Skizzen, liegt die Stärke Janssens, von dessen Talent wohl noch viel für die Zukunft zu hoffen ist, wofern er beim Publikum das freundliche Verständnis findet, dessen gerade diese herbe und in sich verschlossene Natur zur vollen Entfaltung ihres Könnens bedarf. —

Es wäre unbillig, in diesem Bericht die Frühlingsausstellung zu übergehen, die Banger für die Kaisertage zusammengebracht hat. Zu Anfang des Monats nahm Christiansen mit einer umfänglichen Kollektion fast alle Wandflächen des Salons ein. Das anfängliche Interesse für seine Kunst erlahmte jedoch sehr bald, als einige Wochen später Segantini einzog, dessen unsterbliche Werke nunmehr die gegenüberliegende Breitwand bedeckten. Dieser gefährlichen Nachbarschaft gegenüber behaupteten sich nur zwei oder drei Arbeiten: ein Damenbildnis und eine kleine Landschaft mit einem wogenden Getreidefeld, über dem die Dämmerung liegt. Alle die Wolken- und Wellenstudien, alle die lebhaften und manchmal beim ersten Anblick blendenden Farben und künstlichen Farbenkontraste hatten nur noch dekorative Wirkung, wenn man, von der ernsten und tiefen Kunst Segantinis gefangen genommen, sich ihnen abermals zuwandte.

Als seltener Gast kehrte endlich noch Ubbelohde aus Marburg im Bangerschen Salon ein. Es will mir scheinen, als ob dieser jüngere Künstler, von dem ich lange nichts gesehen hatte, in gesunder Entwicklung begriffen sei. Seine Farben freilich sind noch immer etwas schwer, aber die eigentümlichen Formen der hessischen Berge und Wälder werden in seinen Bildern wuchtig und treu wiedergegeben. Nicht in dem vielgerühmten Neu-Idealismus, sondern in der feinen Durchdringung und Gestaltung der Heimat mit allen ihren verborgenen Reizen liegt aber die Zukunft der deutschen Landschaftsmalerei. Deswegen begrüsse ich Ubbelohde als einen der Künstler, die auf dem rechten Weg sind; und wahrlich, in den von der nivellierenden Kultur der Gegenwart noch wenig berührten alten Chattengauen, in denen Dorf und Flur uns noch heute die schönsten der Kinder- und Hausmärchen fortwährend ins Gedächtnis rufen, sind für eine poetisch empfindende Künstlernatur reiche Schätze einzuheimsen! Erich Liesegang.

KÖLN. (Theater. — Wallraf-Richartz-Museum.) Die Zeiten, da der Kölner Rezensent mit dem 1. Mai seine Streitaxt, will sagen seine Feder, begraben durfte, scheinen nun vorüber zu sein. Wenigstens hat uns in diesem Jahr der Wonnemonat eine solche Fülle von Theaterereignissen gebracht, wie man sie früher kaum in einem ganzen Winter erlebte.

Das Ensemble des Barmer Stadttheaters, das ich an dieser Stelle bereits signalisiert habe, hat sein Gastspiel in der Philharmonie fortgesetzt und dabei u. a. Halbes „Jugend" in einer ganz vortrefflichen Wiedergabe vorgeführt. Die Premiere war aber doppelt bemerkenswert, durch einen Geniestreich, zu dem sich die Kölner Zensur veranlasst sah, Diese Behörde für ethisch-ästhetische Kultur fand nämlich. dass es, zum mindesten in Köln, anstössig sei, katholische Geistliche auf den weltbedeutenden Brettern auftreten zu lassen, und so hielt sie denn eine Bearbeitung in usum Coloniae für unbedingt erforderlich. Halbes Dichtung wurde nun einfach aus dem Katholischen ins Protestantische übersetzt: aus dem fanatischen Kaplan wurde ein zahmer „Kandidat", Ännchen wollte nicht mehr Nonne, sondern Diakonissin werden, für die Verstorbenen wurde keine Seelenmesse, sondern eine Predigt (!!) gehalten u. s. w. Kurz, die Verballhornung war eine komplette. Dies Verfahren stiess aber auf so allgemeinen Widerspruch, selbst bei der Centrumspresse, dass die Zensur den Rückzug antrat und bei den späteren Aufführungen den Urtext wieder herstellte!

In den Reichshallen gastiert jetzt das Ensemble des Berliner „Neuen Theaters" unter Führung von Nuscha Butze und mit Georg Engels als Gast. Das Repertoire wird durch das „heitere Phantasiespiel" von Robert Misch beherrscht: „Das Ewig-Weibliche." Der Genuss an diesem Stück wäre sehr problematisch, wenn nicht Georg Engels den Zuschauer reichlich entschädigen würde. Dieser geniale Künstler hat aus eigenen Mitteln so viel groteske und parodistische Komik beigesteuert, dass man schier eine Gestalt von Offenbach oder gar von Daumier zu sehen glaubte. Und so wurde denn durch ihn das Ganze auf ein höheres Niveau gehoben.

Im Stadttheater hat, nach offiziellem Schluss der Saison, noch Mme. Jane Hading mit ihrer Gesellschaft ein zweimaliges Gastspiel absolviert. Die Künstlerin rechtfertigte durchaus den Ruf, der ihr vorausging: sie ist in der That eine Charakterdarstellerin allerersten Ranges. Zwar als

Lichthof des Kunstausstellungsgebäudes zu Düsseldorf.

Claire in Ohnets „Hüttenbesitzer“ appellierte sie nur an das Gefühl; doch selbst diese französische Marlittiade gewann durch sie an Inhalt und Würde. Viel bedeutender war sie als „Frou-frou“, wo sie Gelegenheit fand, mit den Mitteln feinster, reifster und dabei ehrlichster Kunst ein Menschenschicksal vor unseren Augen zu gestalten. Schade, sehr schade, dass man sie nicht als Nora oder als Hedda Gabler sehen kann.

Im Residenztheater vollzog sich ein Ereignis, wie es wohl noch nie in Köln passiert ist: die Separat-Aufführung eines von der Polizei verbotenen Stückes vor geladenem Publikum. „Die heilige Ehe“, so hiess das Drama, und sein Verfasser ist Hugo Oehler, der Dramaturg des Residenztheaters. Das Stück war schon von der Direktion zur Aufführung angenommen, aber von der Zensur verboten worden. Man musste also danach sich auf starke Sachen gefasst machen. Als aber die Zuschauer das Theater verliessen, da zeigten ihre Gesichter einen entschieden grüblerischen Ausdruck. Denn man fragte sich mit Recht: warum ist dies Drama verboten worden? „Und ein Narr wartet auf Antwort.“ Etwas relativ Harmloseres und Spiessbürgerlicheres kann man sich schwer denken, und wir wüssten nicht, welches moderne Stück dann überhaupt noch passieren dürfte. Über das Drama selbst zerbrach man sich nicht weiter den Kopf; die Dürftigkeit seiner Handlung entspricht seiner Armut an Ideen. Und die Prätention, als ob hier gegen die landläufige Moral Sturm gelaufen und eine „Lebenskomödie“ dargestellt würde, wirkt geradezu komisch. Es ist eine Anfängerarbeit, an der der wohlwollende Beurtheiler höchstens eine hübsche Begabung für humoristische Episoden konstatieren kann.

Der hiesige Museums-Verein, dessen löblicher Zweck es ist, das Wallraf-Richartz-Museum durch Schenkungen zu bereichern, hat der Gemälde-Galerie ein Bild von Uhde überwiesen: „Das Familien-Konzert“. Das Gemälde stammt aus dem Jahre 1881, also aus einer Zeit, da Uhde noch nicht seinen Weg gefunden hatte, sondern ganz im Banne Munkacsys und der alten Holländer stand. In der That zeigt es auch nicht eine Spur des späteren Uhde. Die figurenreiche, im Kostüm des 17. Jahrhunderts gehaltene Komposition mag für einen Privatliebhaber geeignet sein, für eine öffentliche Galerie, in der Uhde überhaupt noch nicht und die ganze moderne Richtung sehr mangelhaft vertreten ist, passt sie nicht, da sie dazu beitragen könnte, ganz falsche Begriffe über die Malerei des letzten Menschenalters zu verbreiten. Es geht hier im Museum wie im Theater: unsere „Massgebenden“ sträuben sich gegen die Moderne, so lange es nur möglich ist. Nur ist da ein Unterschied: auf dem Theater lassen sich versäumte Novitäten jederzeit nachholen, im Kunsthandel dagegen kehrt eine einmal verpasste Gelegenheit nicht mehr wieder. Die moderne Abteilung unseres Museums besteht eigentlich zum grossen Teil aus — Lücken! Nur wenige der hervorragenden Meister des 19. Jahrhunderts sind vertreten. Und wenn man noch länger zaudert und wartet, so werden alle bedeutenderen Werke bald in festen Händen sein. Vor mehreren Jahren wurde hier eine Kollektion von etwa 15 ausgezeichneten Thomas versteigert; alle gingen nach auswärts, nicht eines ist hier verblieben! Und so ist es in vielen anderen Fällen gegangen. Wird aber einmal eine Konzession gemacht, dann handelt es sich, wie hier beim Uhde, um ein Werk, das anderwärts abgelehnt wird. Wenigstens wissen wir von dem in Rede stehenden Uhde, dass er in Holland keinen Käufer finden konnte, weil er selbst Privatleuten zu — altholländisch war!

Dr. S. Simchowitz.

Leider mufsten wir auch diesmal unsere Buchbesprechungen zurückstellen, unter andern eine Ankündigung der vortrefflichen Geschichte Düsseldorfer Kunst, die der Kunstverein für Rheinland und Westfalen in diesem Jahr seinen Mitgliedern als Ausstellungsgabe bietet. Das Werk enthält ein Illustrationsmaterial von höchstem Wert, namentlich aus der älteren Düsseldorfer Zeit. Der Text von W. Schaarschmidt, dem Konservator der Düsseldorfer Akademie, hat daneben durchaus selbständigen Wert, nicht nur historisch durch eine sorgfältige Zusammentragung, sondern durch eine selbständige und sehr geistvolle Auffassung der Entwicklung. Wir bringen, wie gesagt, noch eine eingehende Würdigung der guten Arbeit.

Die Red.

O. Zwintscher, Meissen.

Pelikan-Farben sind in allen Schreib- und Zeichenwaren-Handlungen des In- und Auslandes zu haben.

GÜNTHER WAGNER
Hannover und Wien.

Eine neue Ess-Chocolade Stollwerck's extra zart. Erfrischend zu jeder Zeit für jedermann.

KELLER & REINER

Kunsthandlung und permanente Kunstausstellung

BERLIN W., Potsdamer Str. 122.

Ständig wechselnde Ausstellungen

Moderne Malerei ✦ Skulptur ✦ Kunstgewerbe

Kunst-
sortiment

Re-
produktionen
nach alten
und
modernen
Meistern

Kataloge
Prospekte etc.
auf Wunsch

TEIL EINES HERRENZIMMERS ❁ ENTWORFEN VON PAUL STRAUSS ❁
AUSGEFÜHRT IN DUNKEL EICHE VON KELLER & REINER, BERLIN

Keramiken

Gläser

Bronzen

Uhren

Stickereien

Metallarbeiten

Verglasungen

Modernes Mobiliar

Vollständig eingerichtete Musterwohnung im neuzeitlichen Stil
nach Entwürfen erster Künstler

Möbel ✦ Stoffe ✦ Tapeten ✦ Teppiche ✦ Beleuchtungskörper

Dr. Fr. Schoenfeld & Co., Düsseldorf

Künstlerfarben- und Maltuchfabrik.

Feinste Künstler-Oelfarben
Oelwachsfarben nach Professor Andreas Müller
Ludwig'sche Petroleumfarben
Verbesserte Ei-Temperafarben
Encaustische Farben nach Prof. Cordenons

Lechner'sche Oeltemperafarben
Gerhardt's Marmor-Caseïnfarben
Feinste feuchte Wasserfarben und Aquarellfarben für Schulen in Tuben, Näpfchen u. in fester Form
Firnisse und Malmittel
Unverwaschbare flüssige Ausziehtuschen.

KÜNSTLER-SEIDE

NEUE SCHWARZE UND FARBIGE DAMASSÉ-GEWEBE
IN HOCHELEGANTER UND SOLIDER AUSFÜHRUNG

NACH ENTWÜRFEN VON HENRY VAN DE VELDE, ALFRED MOHR-BUTTER, PROF. OTTO ECKMANN, PROFESSOR HANS CHRISTIANSEN

SEIDENHAUS N. GOLDSTEIN

DÜSSELDORF
GRABENSTR. 25
AN DER KÖNIGSBRÜCKE

Pet. Bollig, Düsseldorf

Königsallee 6.

Kunstgewerbliche Metall-Gegenstände.

Echte und imitierte Bronzen,
Nippsachen, Alfenide- und Galanterie-Gegenstände.

Reiches Lager in
Ehren-, Hochzeits- u. Gelegenheitsgeschenken.
Bestecksachen in mannigfaltigster Zusammenstellung sowie fertig ausgestattete Besteckkasten.
Andenken an Düsseldorf.
Grösste Auswahl. Billigste Preise.

Verlangen Sie:

Skizzen und Offerten über Kunstglasätzerei, Kunstverglasung in Blei und Messingfassung. Firmenschilder aller Art in Glas, Metall, Holz etc. Giebelreklamen. Massen-Reklame-Artikel. Grabplatten.

Ferner empfehlen: Dampfmaschinen und Luftsandstrahlgebläse nebst Dampfschleiferei für Glasbearbeitungen aller Art, wie mattiren, poliren, façettiren, justiren etc.

Eigene Buchstabenfabrikation in Glas, Metall und Holz. Spiegelfabrik.

Für Architekten: Glasfaçaden und Decken (hochmodern und unverwüstlich). Für Hôtels und Geschäftshäuser etc. elektrische Buchstaben (Neuheit) mit Kontaktwerken. Musterbuchstaben im Betrieb zu sehen. **Fabrik Pionierstrasse 61.**

Bauverglaserei in 4/4, 6/4 Spiegelglas u. s. w. Ständiges Lager aller Sorten Gläser in 4/4, 6/4 Spiegelglas, Natur-Schwarzglas, Ornament-gläser, weiss und farbig. Patentgläser etc., welche auch im Einzelverkauf zu Tagespreisen abgeben.

Grösstes Lager am Platze.

Düsseldorfer Kunstanstalt für Glasdekoration, vorm. Oscar Quennet, G. m. b. H.

Pionierstrasse 61. Telephon Nr. 1775.

Hendrick & Carl Schultze

DÜSSELDORF
Schadowstrasse 28.

KUNST-BUCHBINDEREI UND WERKSTATT FÜR LEDERSCHNITT
MÖBEL UND MÖBELBEZÜGE IN GEPUNZTEM LEDER

Farbig gebeizte Lederschnitt-Arbeiten moderner Richtung.

Th. Schumacher, Hofjuwelier

Düsseldorf, Königsallee 8.

Anfertigung und Lager

von

Juwelen, Gold- und Silberwaren.

Seidenstoffe, Sammte, Velvets.

V.E.&K.

von Elten & Keussen, Man verlange Muster. Fabrik u. Handlung **Krefeld.**

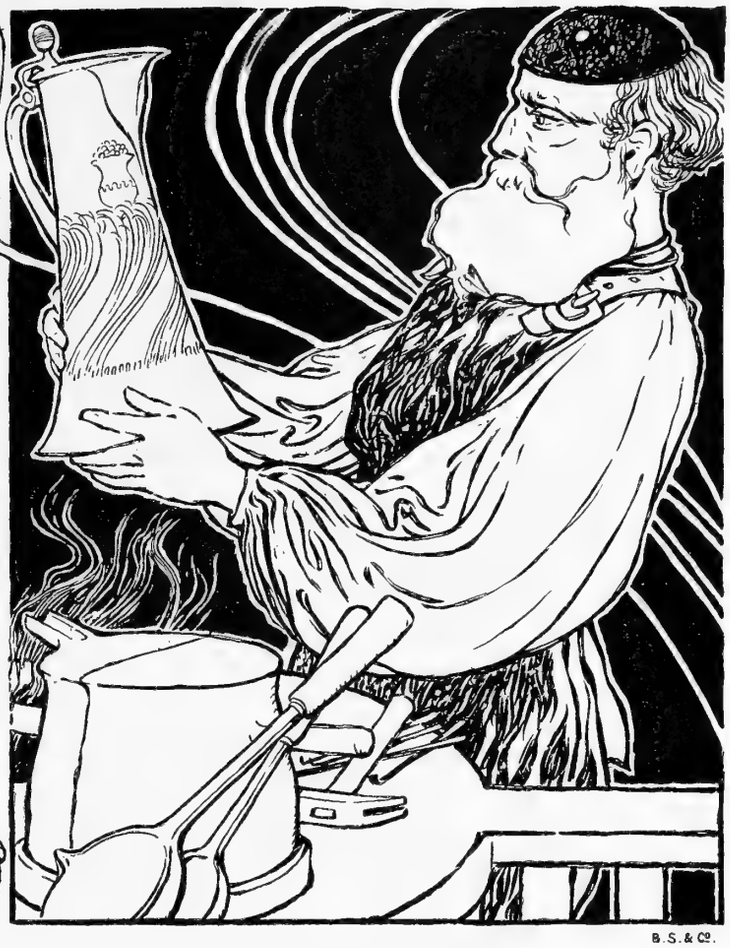
Kayser-Zinn-Gegenstände.

VORNEHMSTES TISCHGERÄTH · GEDIEGENSTER ZIMMERSCHMUCK

E. KAYSER · KÖNIGL. HOF-LIEFERANT

Köln a. Rh., an den vier Winden,

Berlin W., Leipzigerstraße 124,
Frankfurt a. M., Holzmarkt 10,
Paris, 32 Avenue de l'opéra.



B. S. & Co.

Hermann Hardt Kunstsalon.

Marmor- und Bronzefiguren

Permanente Ausstellung von Modellen (zum Teil mit elektrischem Licht) der hervorragendsten Pariser Bildhauer wie Altmeister Math. Moreau — Germain — Coustanzy u. a.

Marmor-Pendulen — Säulen — Büsten.

Unmittelbare Verkaufsstelle der Pariser Kunstgießerei

zu bisher in Deutschland unbekannten Preisen.

11 Obenmarspforten „Erste Etage". Köln.

GABRIEL HERMELING

Hofgoldschmied und Emailleur

KÖLN

LANGGASSE 21.

Kunstgewerbliche Werkstätte

für Arbeiten in Edelmetall und Bronce.

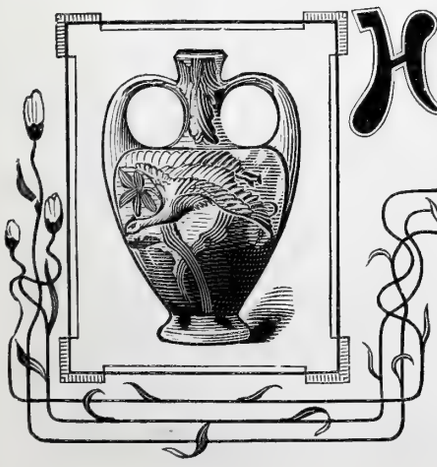
Grosse Goldene Staatsmedaille. Düsseldorf 1880.

Goldene Medaille. Paris 1900.

Treibarbeiten, Aetzungen, Niellirungen, Emaillen etc.

Hochzeits-, Jubiläums- und sonstige Gelegenheitsgeschenke etc.

Silberwarenfabrik.



Holstein & Düren

Inhaber: Franz Düren.

KÖLN, Obenmarspforten 38—40

empfehlen

Kunst-Fayencen und Porzellane

von

Delft, Rozenburg, Ginori, Massier, Doulton, Wedgwood,

Kunst-Gläser etc.

von

Gallé, Daume und Dr. Candiani.

Fabricate der Staats-Manufacturen zu

Meissen, Berlin, Kopenhagen und Worcester.

Besondere Abteilung **für Kunstgegenstände in modernem Stil.**

KUNSTGEWERBLICHE WERKSTÄTTEN

FRITZ DIETZ & CO., G. M. B. H., KÖLN

HERSTELLUNG VON

HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNGEN AUS JEDEM MATERIAL

KAMIN-VERZIERUNGEN ◎ KACHELÖFEN ◎ GASHEIZÖFEN ◎ TREIB-ARBEITEN

NACH EIGENEN ODER GEGEBENEN ENTWÜRFEN.

P. J. TONGER

Fernsprecher No. 395.

Hoflieferant Sr. Majestät d. K. u. K. Wilhelm II.

Musikalien

Telegramm-Adresse: Musiktonger.

und Instrumenten-Handlung

KÖLN a. Rh.

Am Hof No. 34 u. 36.

Optisch-oculist. Anstalt

Carl Pichon

Optiker

KÖLN, Minoritenstr. 12

Special-Institut

für wissenschaftliche Untersuchung der Augen zwecks Zuteilung korrekt passender Augengläser.

Optische und physikalische Erzeugnisse.

Operngläser ❁ Feldstecher ❁ Doppelfernrohre ❁ Prismenfeldstecher ❁ Barometer verbesserter Construction.

Stephan Schoenfeld

Künstlerfarben-, Mal- u. Zeichnen-Utensilien- und Maltuch-Fabrik

DÜSSELDORF

Specialität:

Bedarfs-Artikel für Maler, Ingenieure, Architekten, Bildhauer, Kupferstecher, Zeichner u. s. w.

Öl-, Gouache-, Tempera-, Porzellan-, Pastell-, Gobelin-, Farben.

Deutsche und englische Wasserfarben in Tuben und Näpfchen.

Französische und englische Oelfarben.

Pinsel für alle Arten der Malerei.

Malleinwand, Malkasten in Holz und Blech, Malbretter, Feldstühle, Reisszeuge.

Unverwaschbare flüssige Tuschen in allen Farben.

Deutsche, franz. und engl. Aquarell-Papiere in Rollen und Bogen.

Holz- und Lederbrenn-Apparate.

Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen etc.

Alles in denkbar grösster Auswahl.

Reich illustrirte Kataloge:

a) über Künstlerfarben, Mal- und Zeichen-Utensilien. b) über Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen, Vorlagen, Ofenschirme u. s. w. franco zu Diensten.

Haupt-Verkaufsstelle: Schadowstr. 74 gegenüber der städt. Tonhalle.
Filiale: Eiskellerberg 1—3 gegenüber der Königl. Kunst-Akademie.

Bitte genau auf meine Firma zu achten. Dieselbe besteht **unverändert seit 1829 und ist die grösste u. älteste der Branche. Export nach allen Ländern.**

Kunsthandlung Wilh. Abels

Schildergasse 3/7 KÖLN a. Rh. an der Hohestr.

Neugegründete Kunsthandlung modernen Stils.

Umfangreiches Lager von Kunstblättern

Moderne und alte Meister — Original-Radierungen — Original-Lithographien
Braun'sche Kohledrucke — Pigmentdrucke à 1,— M.
aus allen Galerieen.

Spezialität:

Stilgerechte Einrahmungen, auf deren künstlerische Wirkung wir ganz besondere Sorgfalt verwenden.

Phantasierahmen.

Modernes Kunstgewerbe: Alleinverkauf der Vlämischen Kunsttöpfereien.

Letztere empfehlen wir ganz besonders, weil dieselben trotz ihrer äusserst mässigen Preise in Form und Färbung von vollendeter künstlerischer Qualität sind. Abbildungen stehen gerne zur Verfügung.

Dauernde Kunstausstellung in der I. Etage.

Brillanten, Goldwaren, Silberwaren

Joseph Krischer Nachfolger,

Düsseldorf, Königsallee 9—10.

GEGRÜNDET 1825.

WERKSTÄTTEN FÜR ALLE KUNSTGEWERBLICHEN ARBEITEN DER METALLTECHNIK.

♣

FIGURALE ARBEITEN, KIRCHENSCHMUCK, GRABSCHMUCK, BAUBRONZEN.

♣

KUNSTSCHMIEDEARBEITEN.

♣

KAMINE, BESCHLÄGE.

♣

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG STILVOLLER GRABDENKMÄLER.

Wilh. Stüttgen

(Inh. E. Biesenbach & Fr. Salé)

Juwelenwarenfabrik

Schadowstrasse 50 **DÜSSELDORF** Schadowstrasse 50

Grosse silberne Staatsmedaille.

ETABLISSEMENT FÜR TAPETEN, TEPPICHE, GARDINEN, POLSTERMÖBEL UND COMPL. DECORATIONEN.

PAUL BRAESS

KASERNENSTR 27. FERNSPRECHER 543.

AUSWAHLSENDUNGEN FRANCO GEGEN FRANCO.

DÜSSELDORF

IMPORTHAUS FÜR ORIENTALISCHE TEPPICHE U. VORHÄNGE

GRÖSSTES LAGER WESTDEUTSCHLANDS.

Panorama im Artushof

neben Apollotheater.

Schlacht bei Waterloo

18. Juni 1815.

Geöffnet von morgens 9 bis 9 Uhr abends.

Eintritt 50 Pfennig.

Kinder und Militär vom Feldwebel abwärts 25 Pfg.

Gebr. Küster

Inhaber: Carl Küster

DÜSSELDORF

Breitestrasse 5. Telephon 2994.

Betten — Bettwaren — Bettwäsche.

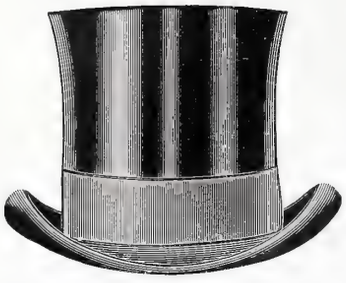
Vollständige Schlafzimmer-Einrichtungen.

Deutsche u. englische Metall-Bettstellen • Patent Spiralfeder-Matratzen

für Erwachsene und Kinder. bewährter Systeme.

Aeltestes Special-Geschäft Düsseldorfs, über 60 Jahre bestehend.

1887 Höchste Auszeichnungen Düsseldorf 1897.



HUGO GRÄVINGHOFF

Schadowstrasse 78 DÜSSELDORF gegenüber der Tonhalle

Fernsprecher 2365.

Grosses Lager feiner Filz- und Seidenhüte, Strohhüte, Sport-, Reise- und Kindermützen.

Niederlage von P. & C. Habig, Wien, und der besten Fabrikate des In- und Auslandes.

Sonnen- und Regenschirme in grossartiger Auswahl.

Malschule

Hanny Stüber, Else Neumüller

Kurfürstenstrasse 12.

Unterricht im Malen u. Zeichnen von Köpfen, Landschaften, Blumen, Stillleben etc. Porzellanmalen, Entwerfen von Placaten etc.

Schutzmarke

H. SCHMINCKE & Co.

Düsseldorf-Grafenberg.

Fabrik feinst präparirter

ÖL-, AQUARELL- und TEMPERA-FARBEN

für feinste Künstlerzwecke, für Studien- und decorative Malerei.

Spezialität:

Mussini-Ölfarben und Horadam's Patent-Aquarellfarben.

Preislisten auf Wunsch gratis und franco.

Jubiläums-Kunstausstellung

Karlsruhe 1902

vom **24. April** bis **15. Oktober**

zu Ehren des 50jährigen Regierungs-Jubiläums Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs Friedrich von Baden. Unter dem Protektorate Seiner Königlichen Hoheit des Erbgrossherzogs.

Ausstellungshalle 3 Min. vom Bahnhof. Täglich geöffnet von 9 Uhr vormittags bis abends 6 Uhr. **Eintritt 1 Mark.**

Neue Zug-Jalousie

D. R. P. a.

Die ganze Handhabung, Aufzug und Stellung geschieht mit nur **einer** Schnur.

Unübertroffen u. verblüffend einfach.

Rollschutzwände (für Balkons etc.) & **Schattendecken** (für Treibhäuser)

Carl Mumme & Co., Düsseldorf

Fürstenwallstr. 234. Jalousie- und Rollladen-Fabrik Fürstenwallstr. 234.

Telefon 1141.

Trierischer Winzer-Verein

Vereinigung von Winzer-Genossenschaften und Winzern zum Vertrieb naturreiner Weine

7 Dampfschiffahrtsstr. **Trier** Dampfschiffahrtsstr. 7

Fernsprecher 108

Lieferant vieler Offiziers- und Civil-Casinos

empfiehlt seine

garantiert naturreinen Weine

von der Mosel und Saar

von den kleinen bis zu den feinsten Sorten in Flaschen und Gebinden.

Ausführliche Preislisten von Flaschen- und Fass-Weinen stehen gratis zu Diensten.

C. SCHMIDT

DÜSSELDORF

Künstlerfarbenfabrik

Gegründet 1844.

Feinst präp. Oel- und Aquarellfarben.

Feine Oelfarben zur decorativen Malerei, sowie für Studien, Skizzen etc

Malutensilien.

Kuranstalt

Dietenmühle

Wiesbaden

für Nervenkranke und Erholungsbedürftige

Das ganze Jahr geöffnet.

Leitender Arzt

San.-Rat Dr. Waetzoldt.

Hotel Villa Royal

Besitzer: R. Winkelmann

Wiesbaden

Sonnenbergerstrasse 28

auch Eingang vom Kurpark.

Aachen

Aachen — Burtscheid.

Weltberühmte heisse Kochsalz-Schwefelquellen.

Sommer- und Winterkur.

Prospekte gratis. Der Kurdirektor.

Hotel Kaiserhof, Aachen

Besitzer: P. H. Fickartz. ❋ ❋ Telephon 73.

160 Zimmer. ❋ Personen-Aufzug. — Elektrisches Licht. Central-Dampfheizung.

WEINGROSSHANDLUNG.

Wiesbaden, Anstalt für Rückenmarks-

Kranke. — Behandlung der Bewegungsstörungen (nach Geheimrat von Leyden. — Das ganze Jahr geöffnet. — Prospekte frei. — Luisenstr. 24.

Ärztlicher Leiter: Dr. Badt.

Gicht

Trinken Sie als **Hauskur** ohne Berufsstörung

Wiesbadener Gichtwasser

Prospekte umsonst. — Käuflich in allen Apotheken oder direkt durch die Versandstelle. (25 und 50 Flaschen = 17,50 bezw. 34,— Mark.)

BRUNNEN-CONTOR, WIESBADEN.

Engelberg

Luftkurort. 1019 M. ü. M.

Grand Hotel Kuranstalt

und

Hotel Kurhaus Titlis.

Etablissement **I. Ranges** mit 500 Betten und allem modernen Comfort eingerichtet. Grosse Park-Anlagen. In ersterem befinden sich sehr comfortable Badeeinrichtungen für **Wasserkuren,** welche den **weitgehendsten Anforderungen** der heutigen Wissenschaft entsprechen. Elektrizität. Massage. Medico-mechanisches Institut. Elekt. Lichtbäder. Saison Mai—Oktober. Bitte Prospekt mit Pensionstarif zu verlangen.

Ed. Cattani, Besitzer.

Wittdün-Amrum-Nordseebad

Hotel Germania

Nordseehallen und Kaiserhof

ersten Ranges

direkt am Strande und der grossen Landungsbrücke. — Volle Pension von Mk. 4,— an. Zimmer von Mk. 12—30 pro Woche.

Prospekte gratis und franko.

„Hotel Venedig"

Trier a. d. Mosel.

Telephon Nr. 15.

Altrenommirtes Haus

im Centrum der Stadt.

Elektr. Licht ❋ Bäder im Hause

Omnibus am Bahnhof.

Weinhandlung engros

Besitzer: **Hugo Schliedtke.**

Hotel zum Riesen

COBLENZ am Rhein

vom 1. April cr. an unter der Leitung des Herrn CARL EISENMANN

(bisheriger Besitzer des Hotels Prinz Carl in Heidelberg).

Gemünd (Eifel)

Luftkurort Sommerfrische

Hotel Bergemann

hält sich den Besuchern Gemünds bestens empfohlen.

Bei längerem Aufenthalte Pensionspreise.

Telephon 8. Telephon 8.

Bäder im Hotel.

Besitzer: Otto Bergemann.

Luftkurort Daun

im Mittelpunkt der vulkanischen Eifel.

HOTEL SCHRAMM

I. Ranges.

Fernsprecher No. 4.

Comfortabel eingerichteter Neubau in gesunder, freier Lage.

Mässige Pensionspreise.

6 Minuten vom Bahnhof.

Hotel Heidger

Hatzenport a. d. Mosel.

Eigener grosser **Weinbau** an den besten Lagen der Untermosel und **Weinhandel.**

Angenehmer Aufenthalt für Touristen und Sommerfrischler.

Schattiger Garten mit prachtvoller Aussicht auf die Mosel, in nächster Nähe des Bahnhofs gelegen.

Ausflüge: Ehrenburg und Burg Eltz.

Haus ersten Ranges

Westminster-Hotel

Berlin

Unter den Linden 17/18.

Zimmer von Mk. 3.50 an.

Grösstes

Erstes Hotel Deutschlands

Central-Hotel, Berlin

500 Zimmer

von 3 Mk. bis 25 Mk.

Gegenüber Centralbahnhof Friedrichstrasse.

Max Ferd. Richter

Mülheim a. d. Mosel

Weingrosshandlung

mit eigenen Weingütern in den Gemarkungen von

Mülheim, Trarbach, Graach, Veldenz u. Andel

vielfach ausgezeichnet mit ersten Preisen.

Specialität:

Reingehaltene Originalweine

der besseren und besten Lagen der Mosel und Saar.

Hotel Französischer Hof

Baden-Baden

I. Ranges. Das ganze Jahr offen.

Besitzer: **Carl Ulrich**

in anerkannt schönster Lage, mit Garten, gegenüber der Trinkhalle und dem Kurhause, mit allen Bequemlichkeiten der Neuzeit ausgestattet. Grosse luftige Speisesäle und Gesellschaftsräume, Restaurant-Terrasse, elektr. Licht, Personen-Aufzug. Bekannt für sehr gute Küche und Weine. Preise mässig. Zimmer von 2,50 Mark ab. Pension. Das Hôtel zählt zu den bestbesuchtesten und ist auch für Winterstation eingerichtet.

Brohl a. Rhein, schöner beliebter Aufenthaltsort.

Gasthof

Max Mittler

vorm. **Pet. Bröhl,**

der Neuzeit entsprechend bedeutend vergrössert.

Gegenüber der Dampfschiffstation (Wartestelle).

Schattiger Garten mit grosser gedeckter Glashalle.

Schöne Fremdenzimmer — Pension.

Säle für Vereine u. Gesellschaften.

Luftkurort Kalterherberg.

Gasthof zur Post

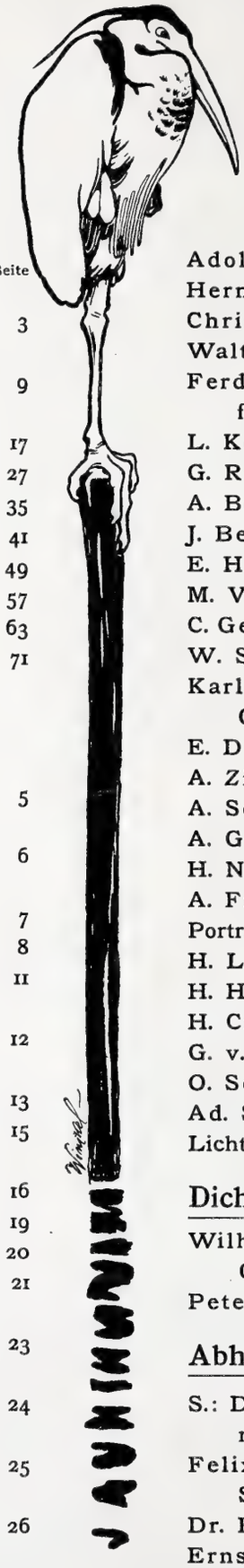
von **Geschwister Moll**

empfiehlt sich den Herren Reisenden und Touristen bestens.

Schöne luftige Zimmer bei vorzüglicher Verpflegung. — Pensionspreis von 3 Mk. an, je nach Ansprüchen.

Eigene Forellenfischerei.

Das neunte Heft der „Rheinlande“ enthält:



Beilagen:

	Seite
Chr. Rauch: Porträtbüste Wilhelm I. aus dem Jahre 1836	3
Heinrich Hermanns: Sechsfarbige Original-Lithographie	9
Ed. von Gebhardt: Christus auf dem Meer	17
Franz Kiederich: St. Martin	27
Otto Heichert: Ora et labora	35
Claus Meyer: Christus im Tempel	41
Th. Funck: Bei der Witwe Prins	49
Robert Böninger: Porträtgruppe	57
Ludwig Neuhoff: Felsennest	63
Ad. Männchen: Todesstunde	71

Abbildungen im Text:

Ernst Forberg: Eduard v. Gebhardt (Porträtradierung)	5
Gregor v. Bochmann: Esthnische Bauern vor dem Kruge	6
Theodor Rocholl: Aufsitzende Kürassiere	7
Ludwig Keller: Peter Janssen	8
Fritz von Wille: Frühlingssturm	11
Erich Nikutowski: Altes deutsches Städtchen	12
Gerhard Janssen: Niederrheinische Kirmes	13
August Algermissen: Am Feuerherd	15
Max Stern: Trödler im Amsterdamer Judenviertel	16
Gregor von Bochmann jr.: Abschied	19
Julius Bergmann: Unterwegs	20
Gregor von Bochmann: Pferdemarkt	21
Hans Kohlschein: Schlesische Landwehr bei Waterloo	23
Heinrich Baucke: Sieger im Faustkampf	24
Alfred Sohn-Rethel: Schlafendes Kind	25
Josef Körschgen: Persischer Windhund	26
Helmut Liesegang: Holländisches Dorf	29
A. Schönnenbeck: Am Prackesieren	30
Karl Janssen: Steinklopferin	31
Eugen Kampf: Landschaft bei Nieuport	33
Claus Meyer: Ein Brief	34
Adolf Männchen: Steinklopfende Frauen	37
Adolf Nieder: Taufe Jesu	38
Hermann Emil Pohle: Im Park	39
Christian Kröner: Hirschjagd	40
Walter Petersen: Porträt des Herr B.	43
Ferdinand Fagerlin: Eine Herzensfrage	44
L. Keller: Porträt eines Holländers	45
G. Rutz: Friede	47
A. Bertrand: Klosterfrieden	48
J. Bergmann: Fischzug	51
E. Hardt: Häuser am Wasser	52
M. Volkhart: Porträt	53
C. Gehrts: Hochzeit des Petrucchio	54
W. Schneider-Didam: Porträt	55
Karl Appel: Aus dem Zoologischen Garten	56
E. Dücker: Abenddämmerung	59
A. Zinkeisen: Das Dilemma	59
A. Seel: Grabeskirche	60
A. Graf v. Brühl: An der Suhle	61
H. Nordenberg: Interieur	62
A. Frenz: Porträt	65
Porträts: Prof. Roeber, Max Volkhart	67
H. Lauenstein: Heilige Familie	68
H. Hermanns: Dom zu Würzburg	69
H. Crola: Damenbildnis	70
G. v. Bochmann jr.: Brunnenfigur	73
O. Sohn-Rethel: Porträtstudie	74
Ad. Schill: Kircheninterieur	74
Lichthof im Kunstpalast	75

Dichtung:

Wilhelm Schmidt (Bonn): Die dumme Grofsmutter (Novelle)	12
Peter Hille: Am Ende (Szene)	62

Abhandlungen:

S.: Düsseldorfer Kunst auf der Deutschnationalen Kunstausstellung	5
Felix Poppenberg: Anzengruber Spiegelungen	23
Dr. Franz Servaes: Aus Wien	33
Ernst Schur: Münchener Kunst	38
Rudolf Klein: Politik und Kunst (Berliner Brief)	40
W. Schäfer: Moderner Stil	48
Dr. O. Neitzel: Musikleben am Rhein	54
Die Farbenschau im Krefelder Museum	68
Dr. Alfons Fritz: Aus den Tagen der ersten niederrh. Musikfeste	69
Rheinisches Kunstleben	70 u. f.

Tapeten-, Teppich-, Möbelstoff-, Möbel- und Decorations-Magazine.

A. Jacques

Hoflieferant **Düsseldorf**

Alleestrasse 19
beim Stadt-Theater und
Telephon 197.

Neustrasse 12
Kaiser Wilhelm-Denkmal.
Telephon 197.

Etablissement für vollständige **Wohnungs-Einrichtungen**

Feine Decorationen und Polstermöbel in geschmackvollster Ausführung.

Specialität: **Grösstes Magazin echter orientalischer Teppiche.**

Smyrna-Teppiche
in überraschend grossartiger Auswahl u. jeder Preislage.

Möbel in jeder Stilart
für Salon-, Wohn-, Speise- und Schlafzimmer.

Gobelins
alte und neue, in verschiedenen Dimensionen.

Braut-Ausstattungen
in jeder Preislage.

Linoleum (Cork-Teppich), englische und deutsche Fabrikate, bester Fussbodenbelag für Speise-, Wohn- und Schlafzimmer, sowie Comptoirs und Fabrikräume.
Grösstes Fabriklager in Uni, Granit-, Parquet- und Teppich-Mustern, sowie sämmtliche Neuheiten zu Fabrikpreisen

ANT. RICHARD, DÜSSELDORF fabricirt als Specialitäten:

Gerhardt's Caseïn-Bindemittel zur Selbstanfertigung von Caseïnfarben, **Gerhardt's Wasser-** und **Spicköl-Caseïnfarben, Punische Wachsfarben, Künstler-Oelfarben** etc. in Tuben, **Caseïn-Anstrichfarben,** Tränkungsmittel zur Festigung von Malflächen, **Caseïn-Malleinewand,** nicht wie Oel-Leinewand Nachdunkeln des Bildes verursachend, **Sgraffitomörtel, Kalkpräparate** für Anstrich und besten Putz, auch für Frescoputz etc.

Gerhardt's Caseïn-Malerei auf dem ältesten Malmittel der Welt beruhend, ist absolut matt, dauerhaft, unveränderlich, zeichnet sich aus durch sympathischen Reiz, Feuer und Tiefe, wurde mit grossem Erfolg bei vielen bedeutenden Kunstwerken, Dekorations- und Anstricharbeiten angewendet.

Prospekte, Zeugnisse und Muster auf Verlangen gratis und franko. — Man vermeide minderwertige Nachahmungen.

Marmor- und Granit-Industrie

Dampf-Steinsägerei und Polier-Anstalt

Übernahme von Bau- und Monumentalarbeiten in sämtlichen in- und ausländischen **Marmor-, Granit- und Syenitsorten.**

Säulendreherei.

OPDERBECKE & NEESE, DÜSSELDORF.

Specialität: Marmorkamine nach eigenen und gegebenen Entwürfen.
Grosses Musterlager Düsselthalerstrasse 30—36.

J. H. ANNACKER

Fabrik und Lager · Engros Export.

KÖLN a. Rh. PHOTOGR. APPARATE UND UTENSILIEN

Brückenstrasse 7 u. 9. Kataloge franco und gratis.

MÖBEL-FABRIK
KUNSTGEWERBLICHES ETABLISSEMENT

J. BUYTEN & SÖHNE

Wehrhahn 9/11 **DÜSSELDORF** a. d. Städt. Tonhalle

LIEFERT
KÜNSTLERISCH GESCHMACKVOLLE, VOLLSTÄNDIGE

WOHNUNGS-EINRICHTUNGEN

GROSSES LAGER.

IN JEDER PREISLÄGE.

GOLDENE MEDAILLE PARIS 1900.

GRAPHISCHE
KVNSTANSTALTEN
DVSSELDORF-OBERKASSEL
und
MVNCHEN

BREND'AMOVR, SIMHART & Co

Autotypie, Zinkographie, Photolithographie
Dreifarbenätzungen, Holzschnitt, Galvanos
Herstellung von Collodium Emulsion
Farbenrichtige Aufnahmen von Gemälden,
Plastiken u.s.w.
Pigmentdruck.

Gedruckt bei August Bagel, Düsseldorf. Verantwortlich Wilhelm Schäfer, Düsseldorf

Altjapanische Kunst

Sammlung Oeder auf der Düsseldorfer Ausstellung

. . . . Text von G. Franck . . . .

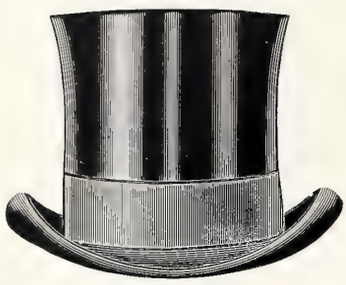
2. Ausstellungsheft der

„Rheinlande",

Monatsschrift für deutsche Kunst . . I. Juliheft 1902

= 10

KÜNSTLER-SEIDE
NEUE SCHWARZE UND FARBIGE DAMASSÉ-GEWEBE
IN HOCHELEGANTER UND SOLIDER AUSFÜHRUNG
NACH ENTWÜRFEN VON HENRY VAN DE VELDE, ALFRED MOHR-BUTTER, PROF. OTTO ECKMANN PROFESSOR HANS CHRISTIANSEN
SEIDENHAUS N. GOLDSTEIN
DÜSSELDORF
GRABENSTR. 25
AN DER KÖNIGSBRÜCKE



HUGO GRÄVINGHOFF
Schadowstrasse 78 DÜSSELDORF gegenüber der Tonhalle
Fernsprecher 2365.
Grosses Lager feiner Filz- und Seidenhüte, Strohhüte, Sport-, Reise- und Kindermützen.
Niederlage von P. & C. Habig, Wien, und der besten Fabrikate des In- und Auslandes.
Sonnen- und Regenschirme in grossartiger Auswahl.

Gebr. Küster
Inhaber: Carl Küster
DÜSSELDORF
Breitestrasse 5. Telephon 2994.

Betten — Bettwaren — Bettwäsche.
Vollständige Schlafzimmer-Einrichtungen.
Deutsche u. englische Metall-Bettstellen • Patent Spiralfeder-Matratzen
für Erwachsene und Kinder. bewährter Systeme.
Aeltestes Special-Geschäft Düsseldorfs, über 60 Jahre bestehend.
1887 Höchste Auszeichnungen Düsseldorf 1897.

Das nächste 3. Ausstellungsheft trägt wie das vorliegende den Charakter einer geschlossenen Monographie. Es giebt an der Hand einer Arbeit von Dr. Renard die besten Stücke der kunsthistorischen Ausstellung.

Das 4. Ausstellungsheft ist ein Versuch, die wirklich eigenartigen Leistungen des Kunstgewerbes auf der Düsseldorfer Ausstellung herauszuheben. Zugleich giebt es charakteristische Einzelheiten der Ausstellungs-Architektur.

Das 5. Ausstellungsheft setzt als Ergänzung zum vorigen (Juniheft) die Uebersicht über die Bilder und Plastiken auf der Deutschnationalen Kunstausstellung fort. Rudolf Klein giebt eine Darlegung der Kunstverhältnisse in den übrigen deutschen Kunststädten. Gewählte Abbildungen unterstützen diese Charakteristik.

Sämtliche Ausstellungshefte sind zum Preise von 2,50 Mk. einzeln käuflich.

Bestellungen auf den Halbjahrsband (April bis Oktober), also sieben Hefte zum Preise von 12 Mk., werden vorläufig noch entgegen genommen.

Die Wiedergabe nach dem Bilde von Ed. v. Gebhardt „Christus auf dem Meer", die wir in der vorigen Nummer als Lichtdruck brachten, ist mit besonderer Genehmigung nach einer Gravüre im Verlag der Kunsthandlung Eduard Schulte in Berlin, Düsseldorf und Köln hergestellt.

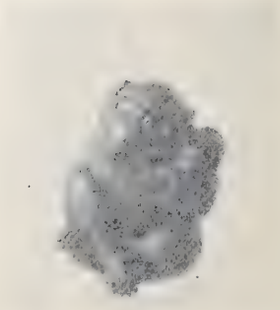
ALTJAPANISCHE KUNST
(SAMMLUNG OEDER)
AUF DER DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG 1902

NETZKE AUS BAMBUSKNOTEN
GESCHNITTEN, BEZ.: TAMETAKA

2. AUSSTELLUNGSHEFT DER „RHEINLANDE“,
MONATSSCHRIFT FÜR DEUTSCHE KUNST.
IM AUFTRAGE DER G. M. B. H. „RHEINISCHE KUNSTZEITSCHRIFT“ HERAUSGEGEBEN VON WILHELM SCHÄFER.
IM COMMISSIONSVERLAG VON A. BAGEL, DÜSSELDORF.

Kleiner Schieber in Eisen mit Einlage von Bronze (Gesicht).

UTAMARO.



Kleiner Schieber in Eisen mit Einlage von Bronze (Gesicht).

.ORAMATU

Kleine Kanne von mattem hellgrauen Ton, darauf in farb. Glasuren ein blühender Pflaumen-Ast mit Vögeln. Bez.: Ken-Otowa-Ken (Kioto).

Theeschale von schmutzigweisslicher Glasur, worauf die Darstellung eines roten Fisches, ein Werk Ninsei's. 17. Jahrh.

Die altjapanische Kunst auf der Düsseldorfer Ausstellung.

Sammlung Oeder.

Wenn man nach einem Menschenalter daran gehen wird, die Geschichte des Kunsthandwerks im 19. Jahrhundert zu schreiben, eins der merkwürdigsten und interessantesten, aber sicher nicht erhebendsten Kapitel der Kunstgeschichte, dann wird man wohl den letzten Abschnitt nicht anders überschreiben können, als: Japans Siegeszug durch die abendländische Kunst.

Ich weifs, dafs sich seit einigen Jahren schon neue Kräfte regen, die unserm Kunstgewerbe über kurz oder lang ein anderes, und vielleicht zum erstenmal nach $1^1/_2$ Jahrhundert wieder ein völlig selbständiges Gepräge geben werden. Es keimt und sprofst schon an allen Ecken und Enden. Wie freilich das Gewächs, das da aus der Scholle bricht, schliefslich gestaltet sein wird, welch neue Form sich da losringen wird aus dem Gefühlsleben des Volkes, das ist noch ein Gegenstand der gespanntesten Erwartung aller kunstliebenden und kunstverständigen Kreise. Hier und da werden darum schon Stimmen laut, dafs uns Japan jetzt nichts mehr zu sagen habe. Ich gebe das gerne zu, wenn man dabei die moderne japanische Ausfuhr- und Bazarware im Auge hat. Aber „Alt-Japan" ist noch lange nicht überwunden, es scheint sogar in den letzten Jahren erst wirklich verstanden und in einzelnen Gebieten unsers Kunsthandwerks lebendig zu werden.

Auf der Weltausstellung in Wien 1873 trat die japanische Kunst zum erstenmal in den Gesichtskreis der grofsen Menge, und schon fünf Jahre später feierte sie in Paris ihre gröfsten Triumphe. Nun brach eine Flut japanischer Kunsterzeugnisse über uns herein: Lacke und Vasen, Fächer und Schirme, bemalte und bedruckte Stoffe, Stickereien und Matten, grofse Regenschirmtonnen und kleine winzige Theetöpfchen und Untersetzerchen. „In japanischem Geschmack" wurde ein Schlagwort der Bazare.

Schon einmal war japanische Kunstware in grofsen Massen nach Europa eingeführt worden. Aber es war nur ein kleiner Zweig japanischen Kunstgewerbes, das damals die Wertschätzung europäischer Sammler fand oder vielmehr allein finden konnte, denn Japan behielt seine besten Sachen für sich und hat wahrscheinlich sogar von Amtswegen die Ausfuhr guter Kunsterzeugnisse verhindert. Es war fast allein das für den Export, nach japanischer Anschauung recht leichtfertig, gearbeitete Porzellan, dessen Ausfuhr und Bekanntwerden den „südlichen Barbaren" gütigst erlaubt wurde. So ist damals der Einflufs Japans mehr in die Breite als in die Tiefe gegangen.

In ganz anderer, fast gewaltthätiger Weise hat die japanische Kunst in unsere heutige Kunstentwickelung eingegriffen. Sie traf auf einen empfänglichen Boden. Die armseligste Zeit europäischer Kunst lag hinter uns. Das Abendland war im Zeitalter der Philosophie auf dem Gebiet der bildenden Kunst sehr gebildet aber auch

sehr unselbständig geworden. Man hatte angefangen, die Kunstgeschichte zu repetieren. Den Kaffee trank man aus dem griechischen Kyathos und safs dabei auf Stühlen, die den attischen Grabreliefs entlehnt waren. Dann brach die Romantik herein, und byzantinische Mosaiken, romanische Blattlinien und Bandornamente, gotisches Laubwerk wurden vorbildlich und strenges Gesetz. Dann entdeckte man die Renaissance mit ihren Muscheln und Quadern und unaufhaltsam ging der Strom weiter zu Barock und Rokoko, und wo man es nicht besser weifs, gilt das Empire noch als neueste und vornehmste Kunst. Aber damit war die Kunstgeschichte ja ganz zu Ende. Was nun? Sollte man noch einmal wieder von vorne anfangen? Egyptisch? Etruskisch? Mykenisch? Es wird ja noch allerlei ausgegraben. Man wollte nicht mehr graben, aber man war noch lange nicht selbständig. Da bot sich die ostasiatische Kunst an, vor allem Japan! Es kam wie eine Erlösung über die Künstler. Hier war, was man lange suchte: Freiheit vom Stilzwang und Naturliebe, Leichtigkeit des Dekors, eine wunderbare Lebendigkeit und Natürlichkeit der Schmuckformen, ein feiner Geschmack und nun gar die bald zarten, bald leuchtenden, immer aber — soweit gute Sachen in Frage kamen — harmonischen Farben in Malereien und Stickereien und Drucken. Es dauerte nicht lange, da japanisierte alles was auf dem Gebiet der Kleinkunst geschaffen wurde. Chrysanthemum und Kranich wurden die Kennzeichen des mehr oder weniger mifsverstandenen Stils. Aber noch bedeutender als die Nachahmung ward der Import japanischer Waren, die so billig bei uns einfach nicht hergestellt werden konnten; und wieder waren es die japanischen Porzellane und Lacke, die den Markt beherrschten und in jedem Bazar eingehandelt werden konnten, während die besseren Sachen der Metalltechnik und Keramik, Gewebe und Drucke in den grofsen Importgeschäften aufgestapelt wurden. Und das Allerbeste, das Altjapanische, — und eben dies ist bezeichnend — ist oft jahrelang aufgestapelt geblieben und fand keinen Kenner und keinen Käufer, keinen Liebhaber und keinen Preis. Denn noch wufste man nicht, was japanische Kunst sei, nämlich was die vornehmen Japaner selbst unter Kunst verstanden hatten.

Wohl war es ein eigentümliches Zusammentreffen gewesen, diese Sehnsucht des Westens nach neuer freier Kunst und die japanische Revolution von 1868, die mit der Umwertung aller Werte eine Masse bisher sorglich gehüteter, alter japanischer Kunstwerke auf den europäischen Markt warf. Aber der Abstand dieser Kultur und Kunst von der unsrigen war doch zu grofs, als dafs alle ihre Erscheinungen und Formen gleich hätten richtig gewertet werden können. An der Wiege unserer Kultur steht Hellas, an der Wiege Japans steht China, das sagt alles. Erst ganz langsam schärfte sich der Blick für ihre ganz eigenartige Erscheinung. Langsam lernte man die Schulen sondern. Immer klarer und deutlicher traten einzelne scharf umrissene künstlerische Persönlichkeiten aus der Masse heraus, und das auf einem Gebiet, das wir als Kunst-„Gewerbe“ jeder persönlichen Sprache und Ausdrucksweise unzugänglich und unfähig geglaubt hatten. Persönlichkeiten, die genau wie unsere grofsen Künstler sich ganz und gar nicht als Kreuzungsprodukte der „Einflüsse“ ihrer Vorgänger und Lehrer oder der Zeitverhältnisse begreifen lassen, sondern scheinbar unvermittelt mit dem Naturrecht ihrer Sondererscheinung und ihres eigenen Geschmacks auf die Bühne der Geschichte treten, wie Korin, Kensan, Ritsuo, das grofse Dreigestirn des 17. Jahrhunderts, das doch nach Fenollosa eine Zeit des Tiefstandes japanischer Kunst bezeichnet.

Schritt vor Schritt ging das Verständnis dieser eigensten japanischen Kunst den Sammlern auf. Man begann ursprünglich mit der

Knopf-Netzke in Elfenbein, Metallplatte von Shakudo mit Gold-Einlage.

Knopf-Netzke von Holz, Metallplatte von Shibuitshi (Silberbronze) mit Gold-Einlage.

Porträt-Statuette in polychromiertem Holz, darstellend Hideyoshi, Eroberer von Korea, geschnitten von Katakiri. 16. Jahrh.

stapelt wurden. Und das Allerbeste, das Altjapanische, — und eben dies ist bezeichnend — ist oft jahrelang aufgestapelt geblieben und fand keinen Kenner und keinen Käufer, keinen Liebhaber und keinen Preis. Denn noch wufste man nicht, was japanische Kunst sei, nämlich was die vornehmen Japaner selbst unter Kunst verstanden hatten.

Wohl war es ein eigentümliches Zusammentreffen gewesen, diese Sehnsucht des Westens nach neuer freier Kunst und die japanische Revolution von 1868, die mit der Umwertung aller Werte eine Masse bisher sorglich gehüteter, alter japanischer Kunstwerke auf den europäischen Markt warf. Aber der Abstand dieser Kultur und Kunst von der unsrigen war doch zu grofs, als dafs alle ihre Erscheinungen und Formen gleich hätten richtig gewertet werden können. An der Wiege unserer Kultur steht Hellas, an der Wiege Japans steht China, das sagt alles. Erst ganz langsam schärfte sich der Blick für ihre ganz eigenartige Erscheinung. Langsam lernte man die Schulen sondern. Immer klarer und deutlicher traten einzelne scharf umrissene künstlerische Persönlichkeiten aus der Masse heraus, und das auf einem Gebiet, das wir als Kunst-„Gewerbe" jeder persönlichen Sprache und Ausdrucksweise unzugänglich und unfähig geglaubt hatten. Persönlichkeiten, die genau wie unsere grofsen Künstler sich ganz und gar nicht als Kreuzungsprodukte der „Einflüsse" ihrer Vorgänger und Lehrer oder der Zeitverhältnisse begreifen lassen, sondern scheinbar unvermittelt mit dem Naturrecht ihrer Sondererscheinung und ihres eigenen Geschmacks auf die Bühne der Geschichte treten, wie Korin, Kensan, Ritsuo, das grofse Dreigestirn des 17. Jahrhunderts, das doch nach Fenollosa eine Zeit des Tiefstandes japanischer Kunst bezeichnet.

Schritt vor Schritt ging das Verständnis dieser eigensten japanischen Kunst den Sammlern auf. Man begann ursprünglich mit der

Knopf-Netzke von Holz, Metallplatte von Shibuitshi (Silberbronze) mit Gold-Einlage.

Kamm in Elfenbein mit Einlagen von Perlmutter, Schildpatt und Silber-Arbeit
des Kataoka Jitoku. 19. Jahrh.

unsern Anschauungen am nächsten stehenden „volkstümlichen Schule", deren Blüte sich aus dem 18. Jahrhundert bis in die Mitte des 19. hinein erstreckt. Und heute stehen z. B. bei den Pariser Sammlern die Primitiven, d. h. nicht nur die wirklichen Anfänger, sondern auch die sich primitiv gebärdenden Künstler in besonderm Ansehen. Es spiegelt sich darin nicht nur unser eigener Geschmack wieder, sondern man hat sich dabei, vielleicht etwas voreilig, der japanischen Schätzung dessen, was „alt" ist, angeschlossen. Denn auch Japan selbst sammelt wieder und wendet ungeheure Summen auf, um seine alten Kunstwerke wieder ins Land zu ziehn. So kommt es, dafs es heute fast unmöglich geworden ist, noch eine vollständige Sammlung guter altjapanischer Kunst zusammenzubringen. Was auf den Markt kommt, kann nur mit grofsen Opfern erworben werden. Das Beste ist in festen Händen, besonders in Frankreich, England, Amerika. Von den Sammlungen in Deutschland sind an Vollzähligkeit und vor allem an Qualität allen andern überlegen die von Brinckmann zusammengebrachte des Hamburger Kunstgewerbemuseums und dann eben die Oedersche Sammlung in Düsseldorf, deren Hauptstücke nunmehr in zwei Räumen des Kunstausstellungsgebäudes für die Dauer der Ausstellung der Öffentlichkeit zugänglich sind, nicht als Erzeugnisse des heimischen oder rheinischen Kunstgewerbes, aber als Zeugnisse des feinen, vorausschauenden, weitherzigen Kunstgeschmackes eines rheinischen Künstlers.

Wenn ich nun im Folgenden den Versuch mache, zum Verständnis dieser Kunstsammlung anzuleiten, so möchte ich nicht im geringsten den Gedanken aufkommen lassen, dafs ich hier einen wissenschaftlich kritisch bearbeiteten Katalog der Oederschen Sammlung geben könnte. Diese Arbeit bleibt einer berufeneren Feder vorbehalten. Was mich an der Sammlung und überhaupt an der japanischen Kunst und unserer Japanbewegung interessiert, liegt auf anderem Gebiet, es sind mehr die psychologischen und allgemein ästhetischen Beziehungen und Probleme, denen ich nachgehen möchte. Denn allerdings, die japanische Kunst und ihr sieghaftes Eindringen in unsere Kultur giebt Rätsel auf, die sich dem Betrachter nur sehr langsam lösen, ja in vielen Punkten vielleicht unlöslich bleiben wie die Wurzeln jeglicher Kultur überhaupt.

Wir können uns die Kluft zwischen japanischer und abendländischer Kultur gar nicht grofs genug

Stichblatt in Eisen mit Einlagen von Gold und Silber, bez.: Natsuo. 19. Jahrh.

Stichblatt in durchbrochenem Eisen, wappenmässig stilisierter Kranich. 14. Jahrh.

denken. Welt und Leben gehen da so weit auseinander, wie das bei Antipoden nur möglich ist. Wir stehen Japan nicht gegenüber wie einem beliebigen unentwickelten Naturvolk. Japan ist eben kein Naturvolk mehr trotz allem, was es in Sprache und Sitte von der Art der Naturvölker noch an sich trägt. Aber seine Kultur ist aus ganz anderen Elementen und in ganz anderer Richtung erwachsen als die unsere, sie ruht auf ganz anderem Volkscharakter und zeugt von einer anderen Volksseele. Mit Persern und Indern können wir uns noch verwandt und eins fühlen in den höchsten und tiefsten Fragen des menschlichen Geistes, im Grübeln über die Welträtsel, in dem Interesse an philosophischen, metaphysischen Spekulationen, trotzdem wir ihrer nicht zu voller Individualität entwickelten Kunst meist achselzuckend gegenüberstehen. Aber mit japanischer Kultur verbindet uns sehr viel weniger. Dennoch haben wir bedeutsame Elemente ihrer Kunst ohne weiteres als Bestandteile unserer eigenen Kulturentwickelung aufgenommen.

Will man den fundamentalen Unterschied der beiden Kulturen, der japanischen und der europäischen, auf eine Formel bringen, so könnte man etwa sagen: es ist der Unterschied einer philosophisch wissenschaftlichen und einer ästhetisch künstlerischen Kultur. Ich weifs wohl, dafs das nur eine Formel ist, und dafs man mit Formeln nie das Leben selbst zu fassen vermag, am allerwenigsten ein ausgesprochen individuelles Leben oder gar die Persönlichkeit eines Volkes. Dennoch wird sich bei einer Betrachtung japanischer Kultur und Kunst eine solche Scheidung als sehr dienlich erweisen, und mehr möchte ich von ihr nicht beanspruchen.

Der japanische Geist mag sich offenbaren, wie er will, sei es durch die Sprache, sei es durch die bildende Kunst, überall bevorzugt er die Form vor dem Gedanken, die frische lebendige Anschaulichkeit vor der Tiefe des Inhalts. Wissenschaftliche Fragen liegen dem Geiste des Japaners völlig fern. „Der Reiz, welchen der gebildete Geist des Abendländers in der Welt der Phantasie und Romantik findet, der Zauber, welchen Probleme an sich, ganz gleichgültig, ob sie von praktischem Belang sind oder nicht, auf ihn ausüben, ist für den Japaner meist ein unverständliches Rätsel," sagt Munzinger in seiner „Psychologie der japanischen Sprache". So scheint es, als hätte sich die geistige Kraft

des Volkes ausschliefslich auf ästhetischem Gebiet, in der künstlerischen Durchgestaltung des ganzen Lebens erprobt und erschöpft. Hierin aber und überhaupt in der Reife des künstlerischen Geschmacks ist kein Volk der Erde dem japanischen überlegen gewesen. Der Sinn, das Gefühl für den Stil des Lebens, für „Anmut und Würde", erstreckt sich bis in die unteren Stände. „Tagelöhner behandeln einander wie Fürsten" und ihre nach unsern Begriffen übertriebenen Höflichkeitsformen sind „stets für das Auge angenehm und graziös".

Vor allem aber zeigt sich der gesunde künstlerische Instinkt des Volkes schon in der Wahl des Gebietes, auf dem es seinen Kunst-, oder was bei ihm dasselbe ist, seinen Schmuck-Trieb befriedigt, sein dekoratives Talent entfaltet hat. Die barbarische Art, seine Kunst- und Wertsachen an Ohren und Nasen, Armen und Beinen, dem Hals und den Fingern aufzuhängen und zur Schau zu stellen, kennt der Japaner nicht. Er kennt eben überhaupt keine Schmucksachen, die weiter keinen Zweck haben als zu schmücken, oder gar nur einen gewissen materiellen Wert zu repräsentieren. Dafs man sich den Kragen seines Kleides mit Haken und Ösen schliefst, die das Hundert vielleicht 20 Pfennig kosten, und dann oben darüber eine Brosche steckt, die nichts hält, sondern nur recht augenfällig zeigen soll, dafs man auch künstlerisch ausgebildete Haken bezahlen könnte, wenn nur erst unser Geschmack soweit ausgebildet wäre, dergleichen würde in Japans vornehmen Kreisen undenkbar sein. Ja das Volk, dessen ganze Kunst im Grunde nur dekorativ ist, kennt bezeichnenderweise fast keine dekorativen Gegenstände, keine Vasen und Urnen, keine gebrannten und versengten Etageren und Paneele und Ständerchen, keine bemalten Wandteller, keine imitierten Pflanzen und Palmenmumien und überhaupt den ganzen Krimskrams nicht, mit denen bei uns höhere und niedere Kreise ihre Zimmer und Salons verunstalten. Aber es gestaltet seine Gebrauchsgegenstände künstlerisch aus und das ist auch ein Grund dafür, dafs sein Kunsthandwerk dem unsern so weit überlegen ist und bei allem Naturalismus doch so strenge den Stil gewahrt hat. Blumenvasen und Theebüchschen, Wasserkessel, Thee- und Sakeschalen, die von künstlerischen geschnitzten Netzkes gehaltenen Parfümdosen, die Kämme der Frauen, die Schwert-Stichblätter, die der Samurai je nach Zeit und Gelegenheit und Gewandung passend wählte und wechselte, die Pfeifen-Etuis, Schreib- und Tabakdosen, das sind, wenn wir von der Kleidung u. s. w. absehen, die Gegenstände, zu deren Ausschmückung die Kunst ihr Bestes gethan hat.

Material und Stoff haben für diesen merkwürdigen Ostasiaten keinen Wert, aus blofsem Glanz und Schimmer und Kostbarkeit macht er sich nichts, die ganze Schein- und Schaumkunst des Abendlandes ist seinem vornehmen Sinn fremd geblieben. Wohl arbeitet er auch in Gold und Silber die wunderbarsten Sachen, aber er schmilzt sein Gold auch in eine Bronze, die mit ihrer dunkel-, ja schwarz-violetten Patina den Goldgehalt garnicht verrät, und bezeichnenderweise ist es das Eisen, das er mit den Edelmetallen inkrustiert. Der kostbarste und zeitweise ausschliefsliche Wertstoff Altjapans war eben das Eisen, es wird in des Künstlers Händen fügsam und schmiegsam wie Wachs, zuweilen von sammetartiger Weichheit der Oberfläche, und eben dies ist für Kenner und Sammler ein Zeichen guter alter Arbeit. Für den Japaner also, könnte man sagen, ist das goldene Zeitalter der Kunst ein eisernes gewesen.

Aber am feinfühligsten offenbart sich doch des Japaners künstlerische Seele in der Art, wie er seine Kunstsachen behandelt und verwendet.

Bronze-Vase mit Cikaden als Henkelknöpfe.

Knopf-Netzke von Elfenbein mit Einlagen von Horn und Perlmutter.

Wenn man die Räume der Ausstellung durchwandert, mufs man sich wohl vor Augen halten, dafs die Kunstwerke im japanischen Hause nie in dieser Massenhaftigkeit auftreten; mit Ausnahme vielleicht der Zeit des Gionfestes, wo in Kioto am Abend des 16. Juli der ganze Besitz altjapanischer Kunstgegenstände im Werte von $5^1/_2$ Mill. Mark öffentlich sichtbar in den Häusern ausgestellt wird. Für gewöhnlich bleibt das japanische Zimmer fast ungeschmückt, wir würden sagen kahl, bis auf eine Nische, den Tokonoma, eine Art Alkoven, wo die den Kami, den Schutzgöttern des Hauses, und den Ahnen geweihten Opfergaben aufgestellt werden. Hier hängt ein auf Seide oder Papier gemaltes Rollbild und davor steht das bronzene Räuchergefäfs und eine kunstvolle Vase mit einer Blüte oder einem Blütenzweig. Sonst befindet sich im Zimmer, entsprechend den japanischen Lebensgewohnheiten, nichts, was auf den Namen Mobiliar Anspruch machen könnte. Aber in besonderer, abseits liegender Schatzkammer, da ruhen die Kunstschätze eines vornehmen Hauses, wohl verschlossen und sorgfältig, unter Umständen fünffach verpackt, und bei feierlicher Gelegenheit da werden sie mit ihren Kisten und Dosen und Umhüllungen hervorgeholt, sei es dafs der Herr des Hauses seine Freunde zu einer Theezeremonie zu versammeln gedenkt, sei es dafs es gilt, einen werten oder vornehmen Gast zu empfangen, oder ein Familienglied nach langer Abwesenheit zu begrüfsen, und für beide Fälle mufs Bild und Blume und Gefäfs bedeutsam gewählt werden. Der Gast aber weifs das, und zum Zeichen, dafs er die ihm zugedachte Huldigung gebührend würdige, kauert er sich vor der Nische auf der den Fufsboden ersetzenden dicken Strohmatte nieder, legt eine Hand zum Zeichen der Bescheidenheit auf den Boden, die andere als Zeichen geschlossener Aufmerksamkeit auf das Knie und betrachtet in vorgeschriebener Reihenfolge die Kunstwerke; zuerst das Bild und dann Vase und Blume oder Zweig, vor allem den Mittelzweig, um die Absichten des Wirtes sicher zu erraten und dann seinem Verständnis und seiner Empfindung in wohlgesetzten Worten Ausdruck zu geben. So kommt das jedesmal hervorgeholte und aufgestellte Kunstwerk beim Besitzer und Beschauer zu seinem Recht und erhält die Beachtung, zu der der Künstler es bestimmt hat. Will sich der Wirt besonders liebenswürdig erweisen, so bittet er vielleicht den Gast, auch seinerseits ein Blumengefäfs nach den Regeln der japanischen Blumenkunst zu ordnen, und diese schreiben als erstes Erfordernis vor: Gefühl und Ausdruck, sodann: Beachtung des natürlichen Wachstums, und drittens: Beachtung der Jahreszeit und der Nebenumstände. Dabei wird aber der Gast sich hüten, den Hausherrn zu übertrumpfen und etwas gar zu Herrliches herzustellen, und zum Schlufs wird er die Schere daneben legen gleichsam als stumme Bitte, die Fehler zu bessern. Vielleicht auch hat das Gespräch eine allgemein ästhetische Wendung genommen — für die eigentlichen Theegesellschaften war überhaupt andere Unterhaltung als aus dem Gebiet der Kunst und Altertumsfragen ausgeschlossen —, so mochte wohl der Hausherr einzelne kostbare Sachen aus seinem Schatz dem Gast vorlegen. Mit der Freude des Besitzers und Sammlers löst er die Seidenschnüre, deren kunstvolle Schlingung nur ihm bekannt ist, lüftet er den Deckel der Truhe und schlägt die altseidenen Decken auseinander, die etwa den Lackkasten mit dem Rauchgerät oder dem Schreibzeug, oder auch das alte Steingut-Theebüchschen und die kostbare alte Theeschale aus glasiertem Ton umhüllen. Mit äufserster Vorsicht nimmt der Gast den Wertgegenstand in die Hände und wagt nicht einmal die Hand leise gleitend über die glatte Lackfläche gehen zu lassen; und dann erfreuen sich beide an der Solidität des Materials, an der Feinheit der Arbeit, an der Reinheit der Linien, an der Gröfse des Stils, an den litterarischen Gedanken, die der Künstler vielleicht hat anklingen lassen, oder man spricht von dem mutmafslichen Alter, von der Seltenheit des Stücks und von der Gelegenheit, bei der irgend ein berühmter Fürst es dem Ahnherrn des Hauses für treue Dienste verehrt hat.

Aber auch zu andern Gelegenheiten, bei Geburtstagen Lebender oder Verstorbener, bei religiösen Zeremonien, wenn Braut oder Bräutigam erwartet wird, bietet sich Gelegenheit und Veranlassung, den Zimmerschmuck zu wechseln, und endlich machen sich natürlich auch die Jahreszeiten und persönliche Stimmungen in der Wahl des Wandbildes und der Blumen und Vasen geltend.

Vielleicht ist das schon eine Spur japanischen Einflusses, dafs neuerdings bei uns sich eine

Strömung bemerklich macht, die unsere Wohnräume von allem unnützen, lästigen, ja häfslichen und ordinären Kunstfabrik-Gerümpel reinigen und säubern will. Gröfsere Schlichtheit und Einfachheit, vornehm zurückhaltender Schmuck wird beliebt, wenn wir uns auch nie zu japanischem Purismus bequemen werden. Schreiend aufdringliche, freche, gefallsüchtige Bazarkunst wird allmählich durch bessere, einfache, tüchtige Sachen verdrängt und vor allem auch unser Gebrauchsgeschirr beginnt mannigfaltigere und bessere Formen anzunehmen. Zwar unsere Gold- und Silberwarenläden stellen sich noch so, als müfsten sie die Käufer durch den aufdringlichen Glanz ihrer Waren auf strafsenweite Entfernung an sich locken wie das Licht die Nachtmotten, aber in schlichtem, dunkelm Zinn kann man Tafelgerät und Gebrauchssachen haben, die an Vornehmheit den japanischen Sachen nahekommen, freilich auch in der Dekoration ihre Verwandtschaft mit den letzteren nur allzu deutlich an sich tragen. Im ganzen, kann man sagen, sind wir auf dem Wege der Besserung, und vielleicht könnte das neue Jahrhundert auch bei uns wieder ein Jahrhundert der ästhetischen Kultur werden, eingeleitet durch Japan, sowie es das 18. gewesen ist, eingeleitet durch die sog. Chinoiserie.

In einer andern Beziehung werden wir freilich Japan nicht nach- oder nahekommen können: das ist das Verhältnis zur Natur. Und diese Seite der japanischen Naturanlage müssen wir auch kennen lernen, um ihre Kultur und Kunst richtig werten zu können.

Das Verhältnis des Japaners zur Welt und zu der ihn umgebenden Natur ist durchaus von der abendländischen Art verschieden, es liegt durchweg in derselben Linie, die wir oben schon angedeutet haben. Wir suchen die Natur wissenschaftlich zu erfassen und zu beherrschen, der Japaner künstlerisch. Das bezeichnet einen denkbar scharfen Gegensatz. Wissenschaft und Kunst, die man so im Zeitungsstil leicht bei einanderwohnen läfst und willkürlich miteinander vertauscht, stehen in dem gespanntesten Verhältnis zu einander. Und wenn man neuerdings bei den Bestrebungen, die Kunst in die Schule einzuführen, davon redet, beide müfsten versöhnt werden, da ahnt man wohl nicht, dafs das nichts anderes heifst als Feuer und Wasser miteinander zu „versöhnen“. Die Kunst sieht die Welt und die Natur und die Dinge anders an und läfst sie anders auf sich wirken und verarbeitet sie anders als die Wissenschaft. Das Ens, das Sein, kümmert sie nicht, in die Tiefe dringt sie nicht, sie hält sich an die schöne Aufsenseite. Und

Viereckiges Becken von grauer Glasur mit einem Decor von Pflaumenblüten, ein Werk Kenzans. 17. Jahrh.

das ist japanische Art. In Japan herrscht die Kunst, und die Wissenschaft fehlt. Bei uns wird die Kunst zur Wissenschaft, sie lehrt zum Beispiel, dafs die Schatten komplementärfarbig wirken, und der junge Adept dieser neuen Wissenschaft geht hin und malt die violetten Schatten der frischbraunen Ackerfurchen kräftiger als die angeblichen Lichter!

So darf man denn den japanischen künstlerischen Naturalismus mit unserm Naturalismus und Realismus nicht ohne weiteres verwechseln, so sehr man dazu geneigt sein könnte. Sicherlich liegt beiden ein gleiches Streben zu Grunde und die Verwandtschaft ist unverkennbar. Auch das ist sicher, dafs die japanische Kunst nicht mit solcher Begeisterung wäre aufgenommen, ja vermutlich garnicht wäre verstanden worden, wenn sie 40 bis 50 Jahre früher in unsern Gesichtskreis getreten wäre. Denn damals, als man philosophische und geschichtsphilosophische Ideen und theologische Lehren und Gedankengänge malte, da fehlte jene intime Naturliebe, die allein das Verständnis hätte vermitteln können. Man darf sich eben auch hier durch die Schlagworte Naturalismus und Idealismus nicht irre machen lassen. Der Naturalismus eines Courbet z. B., um diesen Bahnbrecher des „Realismus", wie er ihn nannte, anzuführen, und der Naturalismus eines japanischen Künstlers sind grundverschiedener Art.

Allerdings, wenn man sieht, wie der Japaner Fliegen- und Spinnenbeine und den wolligen Körper der Nachtmotten, wie er das knorpelige Maul und das blöde Glotzauge der Fische mit derselben Liebe und Hingabe malt wie den gewaltigen monumentalen Linienzug seines Fujiberges, wenn man sieht, wie er nicht blofs in seinen Studien, sondern auch in ausgeführten Bildern, ja selbst in stilisierten dekorativen Mustern eine Pflanze mit all ihren Zufälligkeiten, sogar mit den für sie charakteristischen durch Insektenfrafs entstandenen Verletzungen wiedergiebt, wenn wir an seinen fliegenden Reihern und Gänsen Flügelstellungen gewahren, die uns erst die photographische Momentkamera erschlossen hat, und über deren Berechtigung in der bildenden Kunst man noch streitet, da sie den von Lessing im Laokoon entwickelten Gesetzen künstlerischer Darstellung, d. h. also der „Wissenschaft" so wenig entsprechen, so ist

Henkelbecken von grauer Glasur mit der Darstellung von Bambus-Stauden bei Schneefall.

man allerdings stark versucht, in der japanischen Kunst die vollendetste Verkörperung der „wahren Wirklichkeit“ des Courbet zu finden. Aber doch liegt zwischen Courbets Steinklopfern und z. B. den Handwerkern der Hokusaischen Mangwa eine Welt! Und so sehr der Japaner, verglichen mit unserer Geistesbildung und Denkweise, in der plattesten Wirklichkeit und Sichtbarkeit und Diesseitigkeit lebt, nie würde er doch den Satz Courbets unterschreiben, es sei die gröfste Frechheit, Dinge malen zu wollen, die man nie zu Gesicht bekommen. Grade das Gebiet der Sagen und Märchen und selbst der Gespenster ist sein Lieblingsfeld. Und so sehr weiter Munzinger recht haben mag, wenn er der japanischen Denkweise und Sprache den idealistischen Charakter abspricht: „Für den Japaner ist das Ideal ein nackter Begriff. Kunst und Wissenschaft, Weisheit und Schönheit, Geist und Gemüt, welche dank unserer indogermanischen Entwickelung und zumal dem klassischen Griechentum, auf dem unsere Bildung beruht, für uns lebendige Realitäten sind, sind für ihn tot.“ — Dennoch ist sein Naturalismus im Gebiet der Kunst dem unsrigen turmhoch überlegen, weil er eben rein künstlerisch ist und niemals angekränkelt ist von wissenschaftlicher Auffassung. Ich glaube, man kann unsern naturwissenschaftlich gerichteten Realismus nicht besser charakterisieren und in seinem Unterschied von der japanischen Darstellungsweise nicht schärfer klarlegen, als Muther das thut am Schlufs seiner Schilderung der Courbetschen Kunst: „Das Bewufstsein von der Form einer Sache leitete seine Hand, nicht die malerische Anschauung des gegebenen Naturbildes.“

Es ist durchaus nicht zufällig, dafs ein Professor der Naturwissenschaft und dafs ein Maler des abendländischen Naturalismus, dafs Dubois Reymond und Courbet einig sind in dem Grundsatz, dafs man das Nichtwirkliche nicht malen könne, dafs, wie ersterer sagt: „Centauren und Sphinxe Gebilde seien einer naturverachtenden (!) Kunst, die der moderne Mensch, naturwissenschaftlich gebildet wie er ist, nur mit Widerwillen ansehen könne.“ Mit dieser Sorte Realismus hat der Japaner nichts gemein. Er malt nicht aus wissenschaftlichen Prinzipien, sondern aus seinem Gefühl, aus seiner Empfindung heraus nach seinem persönlichen Geschmack, höchstens nach gewissen erprobten Regeln. Er malt nicht aus Respekt, aus Achtung vor der Natur, sondern aus Liebe zur Natur, aus dem Sicheinswissen und -fühlen mit der Natur. Der heimische Naturalismus kopiert, der japanische läfst sich durch die Natur anregen.

Wenn mich nicht alles täuscht, ist der gröfste Teil der Laienwelt über diese Art künstlerischen Schaffens noch heute im unklaren. Sie ahnen meist gar nicht, dafs die Natur dem Künstler nicht als Vorlegeblatt dient, als Vorzeichnung, sondern dafs er in inniger Freundschaft mit ihr

Stichblatt in schwarzer Bronze (Shakudo) und brauner Bronze, den Kuri-Lack imitierend.

steht, dafs sie ihm Geheimnisse entrollt, die kein Alltagsmensch sieht, dafs sie seine Seele in Schwingung setzt, dafs sie ihre Schöpferkraft in ihn überleitet und ihn befähigt, in ihrem Sinn und Geist zu schaffen. Sie wissen nicht, dafs etwas Göttliches, Schöpferisches ihn beseelt. Und nur ein Mensch, der in gleicher Weise mit der Natur sich eins weifs, den sie in ähnliche Stimmungen versetzt, spürt diesen Schöpfergeist aus des Künstlers Werk, nur er ahnt, dafs in des Künstlers Seele die Natur steht lebendig, frisch, wie am ersten Tage, da sie aus Gottes Hand hervorging. Was kein erschaffener Geist sonst vermag: der Künstler kann's, er dringt ins Innere der Natur und schafft aus ihr heraus. Das ist die Art auch des japanischen Künstlers. Fast möchte man meinen, er sei Pantheist in seinem Schaffen und schaffe für ein pantheistisches in Einheit mit der Natur sich fühlendes und lebendes Volk. Die ganze unscheinbare Welt der Kriechtiere, Insekten, Krustentiere findet er der Beachtung und Darstellung wert. Aber es sind nicht die Einzelheiten, die ihn interessieren. Darum genügt ihm und seinem Volk die Skizze, die suggestive Linie, oder wie man auch manchmal sagen könnte: der suggestive Klecks.

Wenn man zum erstenmal japanische Blumen- und Pflanzenstudien sieht, meint man sie botanisch beschreiben zu können, so lebendig und charakteristisch sind sie wiedergegeben. Aber nichts geht in Wirklichkeit weiter auseinander als Botanik und japanische Pflanzenstudie. Man

Schwert-Zwinge und Knauf von Shakudo mit Einlagen von Gold und Silber.

Messergriff von brauner Bronze mit Einlagen von Gold.

sehe nur einmal genauer zu, wie der Japaner z. B. die Knoten am Bambus und Grashalm behandelt, und weiter die Gelenke der Krustentiere und Insekten. Es ist ihm gar nicht darum zu thun, den Bau der Organismen, der Glieder und Gelenke wiederzugeben, sondern nur den malerischen Eindruck. Er zeichnet einen Ast und läfst gefühlsmäfsig einen Teil ganz fehlen, um die Zeichnung so lebendiger auf den Beschauer einwirken zu lassen. Das Auge sieht in der Natur gerade so, verfolgt auch nicht den Ast von Anfang bis zu Ende, hat aber genau den Eindruck, wie der Ast gewachsen ist. Wo ferner unsere wissenschaftlich arbeitenden Künstler eine ganz genaue Schilderung der Knoten und Gelenke geben auf Grund sorgfältiger anatomischer Studien, so dafs man ein einfaches von einem Kugel-Gelenk unterscheiden kann, da läfst der Japaner impressionistisch eine Lücke, er zeichnet das Gelenk selbst nicht, sondern läfst zwischen den Gliederenden einen weifsen Fleck. Aber der Effekt ist erreicht. Auch in seinen Pflanzenstudien will der Japaner gar nicht wissenschaftlich genau sein. Mit voller, klar erkannter Absicht nicht. Schlagend zeigt das die von Brinckmann mitgeteilte Vorrede des Blumenmalers Kino Nasatami: Diejenigen, welche blühende Sträucher und seltene Gräser malen, können nichts Besseres thun, als sich in den Geist ihres natürlichen Wachstums zu versenken . . . . . Freilich finden wir stets unser Vermögen zu schwach für die Aufgabe, wenn es gilt, die Blüten einiger geringen Pflanzen wiederzugeben, deren Lieblichkeit und Glanz unsere Augen blenden und in denen die süfse Farbe des Lebens und Wachstums uns entgegenscheint . . . . . Daher müssen wir uns zu diesem Zweck begnügen, unser Bestes zu thun, indem wir die Formen, den Anblick und die Besonderheiten der Blumen, die wir zu erzeugen wünschen, festhalten . . . . . Freilich ermangeln auch diejenigen, welche Botaniker genannt werden, keineswegs, die Pflanzen mit ihren Blumen und Früchten, mit ihren Wurzeln und Stengeln auf das peinlichste abzumalen; aber obgleich sie niemals auch nur einen Punkt unberührt lassen, verderben sie doch oft den Stil der Malerei und verlieren aufserdem den feinen Geist. Solches zu wünschen liegt mir sehr fern. . . .“

Allerdings, eins dürfen wir nicht übersehen: wo wir taufrische, junge, zum erstenmal empfundene Naturstimmungen zu sehen glauben, da stehen in Wirklichkeit vielleicht uralte Sinnbilder vor uns, Nachklänge von Stimmungen, die vor Jahrhunderten ein Dichter ausgesprochen, versteckte Anspielungen auf irgend eine der vielen Sagen und Märchen, die im Volk lebendig und bekannt sind. Fichte und blühender Mumebaum, im Wasser treibende Ahornblätter, Kirschblüten, Schneekristalle und Mond, Reiher, auffliegende oder einfallende Wildgänse, ja selbst Reissäcke, Reisigbündel und Papierstreifen, sie alle haben heimliche Beziehungen zu den Stimmungen der Jahreszeiten, zu allerlei Sagen und Geschichten, sind Anspielungen auf Alter und Jugend und langes Leben, Glück und Reichtum, und jeder Japaner versteht sofort die Feinheiten herauszufinden, die der Künstler in die kleinste, unscheinbarste Komposition hineingeheimnist hat. So bedarf es oft nicht der Fläche eines Zweimarkstückes, um eine ganz ausgeprägte, klare, abgerundete Natur- und Seelenstimmung wiederzugeben. Schwertringe und knopfförmige Metallnetzkes bieten oft ganz überraschende Beispiele.

Es ist also ganz sicher, dafs der Schmuck an Stichblättern und Lackdosen, von Fukusas und Surimonos, dafs die Motive selbst der winzigsten Schwertgriff-Zieraten und der dünnen Tabakpfeifenröhren, die wir alle meist nur ästhetisch würdigen können, dafs all diese Motive ganz bestimmte Gedankengänge im japanischen Beschauer anregen und ganz ausgesprochene Empfindungen in ihm auslösen. Und zweifellos ist die Poesie die Vermittlerin des Verständnisses. Auch das ist sicher, dafs die poetische Überlieferung, dafs der Inhalt der alten Utas den Motivenschatz der bildenden Künstler bestimmt haben; es ist zweifellos, worauf Brinckmann aufmerksam macht, dafs dieser Motivenschatz nicht

Netzke in polychromiertem Holz.
15. Jahrh.

Schwert-Zwinge und Knauf von Shakudo mit Einlagen von Gold und Silber.

Messergriff von brauner Bronze mit Einlagen von Gold.

sehe nur einmal genauer zu, wie der Japaner z. B. die Knoten am Bambus und Grashalm behandelt, und weiter die Gelenke der Krustentiere und Insekten. Es ist ihm gar nicht darum zu thun, den Bau der Organismen, der Glieder und Gelenke wiederzugeben, sondern nur den malerischen Eindruck. Er zeichnet einen Ast und läfst gefühlsmäfsig einen Teil ganz fehlen, um die Zeichnung so lebendiger auf den Beschauer einwirken zu lassen. Das Auge sieht in der Natur gerade so, verfolgt auch nicht den Ast von Anfang bis zu Ende, hat aber genau den Eindruck, wie der Ast gewachsen ist. Wo ferner unsere wissenschaftlich arbeitenden Künstler eine ganz genaue Schilderung der Knoten und Gelenke geben auf Grund sorgfältiger anatomischer Studien, so dafs man ein einfaches von einem Kugel-Gelenk unterscheiden kann, da läfst der Japaner impressionistisch eine Lücke, er zeichnet das Gelenk selbst nicht, sondern läfst zwischen den Gliederenden einen weifsen Fleck. Aber der Effekt ist erreicht. Auch in seinen Pflanzenstudien will der Japaner gar nicht wissenschaftlich genau sein. Mit voller, klar erkannter Absicht nicht. Schlagend zeigt das die von Brinckmann mitgeteilte Vorrede des Blumenmalers Kino Natsuroi: Diejenigen, welche blühende Sträucher und seltene Gräser malen, können nichts Besseres thun, als sich in den Geist ihres natürlichen Wachstums zu versenken . . . . . Freilich finden wir stets unser Vermögen zu schwach für die Aufgabe, wenn es gilt, die Blüten einiger geringen Pflanzen wiederzugeben, deren Lieblichkeit und Glanz unsere Augen blenden und in denen die süfse Farbe des Lebens und Wachstums uns entgegenscheint . . . . . Daher müssen wir uns zu diesem Zweck begnügen, unser Bestes zu thun, indem wir die Formen, den Anblick und die Besonderheiten der Blumen, die wir zu erzeugen wünschen, festhalten . . . . . Freilich ermangeln auch diejenigen, welche Botaniker genannt werden, keineswegs, die Pflanzen mit ihren Blumen und Früchten, mit ihren Wurzeln und Stengeln auf das peinlichste abzumalen; aber, obgleich sie niemals auch nur einen Punkt unberührt lassen, verderben sie doch oft den Stil der Malerei und verlieren aufserdem den feinen Geist. Solches zu wünschen liegt mir sehr fern. . . ."

Allerdings, eins dürfen wir nicht übersehen: wo wir taufrische, junge, zum erstenmal empfundene Naturstimmungen zu sehen glauben, da stehen in Wirklichkeit vielleicht uralte Sinnbilder vor uns, Nachklänge von Stimmungen, die vor Jahrhunderten ein Dichter ausgesprochen, versteckte Anspielungen auf irgend eine der vielen Sagen und Märchen, die im Volk lebendig und bekannt sind. Fichte und blühender Mumebaum, im Wasser treibende Ahornblätter, Kirschblüten, Schneekristalle und Mond, Reiher, auffliegende oder einfallende Wildgänse, ja selbst Reissäcke, Reisigbündel und Papierstreifen; sie alle haben heimliche Beziehungen zu den Stimmungen der Jahreszeiten, zu allerlei Sagen und Geschichten, sind Anspielungen auf Alter und Jugend und langes Leben, Glück und Reichtum, und jeder Japaner versteht sofort die Feinheiten herauszufinden, die der Künstler in die kleinste, unscheinbarste Komposition hineingeheimnist hat. So bedarf es oft nicht der Fläche eines Zweimarkstückes, um eine ganz ausgeprägte, klare, abgerundete Natur- und Seelenstimmung wiederzugeben. Schwertringe und knopfförmige Metallnetzkes bieten oft ganz überraschende Beispiele.

Es ist also ganz sicher, dafs der Schmuck an Stichblättern und Lackdosen, von Fukusas und Surimonos, dafs die Motive selbst der winzigsten Schwertgriff-Zieraten und der dünnen Tabakpfeifenröhren, die wir alle meist nur ästhetisch würdigen können, dafs all diese Motive ganz bestimmte Gedankengänge im japanischen Beschauer anregen und ganz ausgesprochene Empfindungen in ihm auslösen. Und zweifellos ist die Poesie die Vermittlerin des Verständnisses. Auch das ist sicher, dafs die poetische Überlieferung, dafs der Inhalt der alten Utas den Motivenschatz der bildenden Künstler bestimmt haben; es ist zweifellos, worauf Brinckmann aufmerksam macht, dafs dieser Motivenschatz nicht

so grofs ist, als er sein könnte, wenn die Künstler ohne Rücksicht auf die Litteratur und die meist von China entlehnte Bildersprache vor die Natur getreten wären. Aber anderseits darf man doch auch nicht übersehen, dafs sich der bildende Künstler keineswegs nur an die poetisch festgelegten Motive hält, dafs er vielmehr auch selbst wieder Beziehungen sucht und alten Sinnbildern neuen, andersartigen Inhalt giebt. Und dann braucht man nur das Wenige, was wir von Symbolen noch haben und verstehen, mit den japanischen zu vergleichen, um sofort zu sehen, wo bei jenen der Quell der Frische und Kraft liegt. Wir brauchen nur einmal die Palmen, die Adler und Löwen und Hirsche, die Eichen und Lilien in unserer profanen und kirchlichen Kunst anzusehen mit einem von japanischen Natur- und Kunstformen erfüllten und gesättigten Auge, um zu merken, dafs es nicht blofs die poetischen Reminiszenzen, dafs es der frische lebendige Quell der Natur ist, aus dem sie sich immer wieder erneuert haben, während die Sinnbilder in unserer Kunst seit Jahrhunderten erstarrten, ja teilweise nie ein Leben gehabt haben. Im Grunde waren ja all die Löwen und Drachen und Einhörner und Paradiesbäume schon tot, schon Mumien, als sie auf den Teppichen des Orients zu uns kamen.

Wir sind ganz unglaublich arm an eigenen Formen. Allerdings auch Japan hat die seinen nicht alle selbst erfunden und gestaltet. Für sie ist China gewesen, was für uns der Orient und Griechenland und Rom gewesen sind. Aber, — und darin liegt der Unterschied — in China sind die Formen längst erstorben, in Japan aber sind sie lebendig geblieben Jahrhunderte hindurch, weil hier die Kunst nicht in Regeln erstarrte, weil sie sich ihre Jugend erhielt in der steten Berührung mit der Natur. Und schliefslich ist es doch dasselbe Volksempfinden und Volksbewufstsein, aus dem der Künstler schafft wie auch der Dichter, und vielleicht würden die Formen und Gestalten der bildenden Kunst bei dem im unmittelbaren Kontakt mit der Natur stehenden, mit ihr gleichsam fühlenden Japaner die gewollte Stimmung erzeugen, auch wenn er nicht gleich die passende Fünfzeile des Dichters dazu zitieren könnte. Denn die mannigfachen litterarischen Beziehungen, die dieser Kunst etwas Blendendes, Sprühendes geben, sie dienen doch mehr dazu, den Geist, den Esprit prickelnd zu beschäftigen, als ein künstlerisches Bedürfnis zu befriedigen.

Den künstlerischen Wert behalten alle diese Bilder und Formen selbst da, wo wir die feineren Andeutungen nicht verstehen. Aber auf uns kommt es ja auch gar nicht an, die Bilder sind für Japaner geschaffen und der Japaner wird durch die Natur weit stärker gefafst und gepackt als wir. Im Land der aufgehenden Sonne erlebt man den jungen Frühling und den bleischweren Sommer, den ungewöhnlich sonnigen, milden Herbst und des Winters eisigen Nordwind ganz anders als bei uns. In keinem andern Lande der Erde ist die Naturliebe, der Trieb, die schönen Gegenden des Landes zu besuchen, so lebhaft wie in Japan. Im Anblick einer schönen Landschaft, versichert man uns, kann ein gefühlvoller Japaner in Thränen ausbrechen. Und die Naturliebe beschränkt sich nicht auf die oberen Stände. Selbst der mit dem Leben schwer ringende Bauer kann ohne diese Naturpoesie nicht leben. Wenn er kann, baut er sich seine Strohhütte an einen der vielen Bäche und Rinnsale und Wasseräderchen, die in diesem regenfeuchten Klima zu Tausenden das Land durchziehen; ein im Bett des Baches versenkter Stein läfst das Wasser bald leise murmeln, bald schäumend aufrauschen. Und über das Wasser neigt die wilde Pflaume oder eine Kirsche ihre schwanken Zweige. Und wenn die Zeit der Blüte kommt, wenn die Bewohner der Städte zu Tausenden hinauspilgern, um die Kirschenblüte von Ueno und Mukoschima zu bewundern, da schneidet sich auch der ärmste Tagelöhner aus dem zu allem gefällig dienenden Bambus eine Vase, nagelt sie an einen Pfosten seiner Hütte und steckt ein blühendes Reis seines Kirschbaums hinein zur Augenweide. Und der Sommer und der Herbst bringen andere Blumen und andern Schmuck.

Eine ähnliche Liebe und Hingabe wie an die belebte Natur, zeigt der japanische Künstler auch dem toten Stoffe, dem Material gegenüber. Auf seine Geschicklichkeit in der Bearbeitung des Eisens habe ich schon hingewiesen. Auch den Thon und die Bronze, Lack und Papier hat er in ihrer Eigenart zu benutzen verstanden. Er

Knopf-Netzke in Holz, Metallplatte von Shibuitshi (Silberbronze) mit Einlagen von Shakudo und Silber.

Stichblatt in Eisen. 17. Jahrh.

Stichblatt in Eisen mit Einlagen von gelber und brauner Bronze. 16. Jahrh.

beobachtet und studiert mit ebenso grofser geistiger Beweglichkeit als mit unermüdlicher Geduld und Ausdauer ihre Eigenschaften und Eigenheiten. Und was sie in sich bergen an künstlerischen Wirkungen, das müssen sie hergeben, läge es auch noch so weit ab von dem, was die Kunst anderer Völker ihnen abgewonnen hat. Ja mitunter kann der Japaner es wagen, mit dem Werkstoff zu spielen, ihn zu virtuosen Kunststücken zu benutzen. Aber merkwürdig! Während bei uns die Kunst aufhört, wo das Kunststück anfängt, ist das in Japans alter Kunst nicht der Fall. Sie kann den stärksten Naturalismus, der unser Kunsthandwerk im 19. Jahrhundert zeitweise völlig heruntergebracht hat, ohne Schaden ertragen. Es sind da eben verschiedene Gründe und Ursachen in glücklicher Weise zusammengetroffen.

Vor allem verfiel sie — abgesehen von der modernen japanischen Exportware — nicht der Industrie, die immer heifshungrig hinter neuen Formen her ist, um sie zu einer Geschäftsmode zu machen, und die dann mit Hilfe von „Kunst"-gewerbeschülern diese Formen vergröbert, verhunzt, um sie bequemer gieſsen, pressen, stanzen zu können. So blieben auch die Künstler davor bewahrt, ein Motiv, das einmal gefallen hatte, auszuschlachten wie ein fettes Kalb. Dazu kam die Vornehmheit ihres Denkens, die Bedürfnislosigkeit des altjapanischen Lebens, die Unabhängigkeit ihrer Existenz, der Geschmack ihrer Lehnsherren und Auftraggeber und endlich der Sinn des Volkes für das Originelle. Gonse giebt die Abbildung einer Blumenvase, die einer alten aus Bambus geflochtenen, brüchigen und durchlöcherten Fischreuse in Bronze nachgebildet ist. Eine rote Krabbe hat sich dieselbe als Schlupfwinkel ersehen und ist eben im Begriff, durch das Loch im Innern zu verschwinden; ein eigentümlich stimmungsvolles und für den Inselbewohner sprechendes Motiv! Aber was würde bei uns daraus geworden sein? Wahrscheinlich stände es in „echt bronziertem" Gips oder in der noch scheufslicheren glänzenden „echten" Goldbronze schlumpig und schlecht gegossen in sechs Gröfsen, eine immer unschärfer und nichtssagender wie die andere, in den Schaufenstern irgend einer Passage, das traurige Bild einer heruntergekommenen Gröfse!

Was dann ferner Japans Kunst einen festen Halt gegeben hat, das ist der Sinn des Volkes für Stil und zwar für den Stil in allen drei Formen, den sachlichen, persönlichen und den geschichtlichen Stil.

So findet man gelegentlich ein Thongefäfs in Form eines zugebundenen Beutels, oder eine in verlorener Form gegossene Bronzevase wird von zwei naturgetreu gegebenen Lotosblättern gebildet. Da aber beide wirklichen Zwecken dienen und angepafst sind, wirken sie doch nicht stillos.

Der oben schon erwähnte Ritsuo formt gelegentlich eine Thondose in Gestalt eines zerbrochenen Ziegelstücks mit zerbröckelnden Ornamenten und einem beschädigten und beschmutzten Siegelabdruck, und so meisterhaft ist z. B. der

Shunsho.

glasurlose Bruch mit der körnigen Ziegelstruktur wiedergegeben, dafs man den Scherben wahrscheinlich nicht des Aufhebens wert halten würde, wenn man ihn am Wege fände. Oder er ahmt in Lack mit vollendeter Virtuosität eine alte Bronze nach, oder einen Holzgegenstand in Thon, er malt lückenhafte Stoffreste als dekorativen Schmuck auf einen Setzschirm, und zwar so getreu, dafs man sich durch Befühlen erst von der Täuschung überzeugen kann.

Weiter: ein eisernes Stichblatt zeigt ein gänzlich ramponiertes, verbeultes, rostzerfressenes Aussehen, von einem eingeschlagenen Stempel ist ein schwacher Rest kaum noch zu erkennen und doch ist das Ganze mühevoll in diese Form gebracht und kunstvoll ziseliert. Weiter kann man den Naturalismus schwerlich treiben! Und doch behalten diese Arbeiten Stil, nicht etwa den sachlichen Stil, wie er durch Zweck, Technik und Material zustande kommt, es ist der persönliche Stil des Künstlers, der hier das Kunstwerk trägt und hält, gerade wie auch unsere Maler die Natur z. B. in einem Stilleben täuschend wiedergeben dürfen, ohne dadurch stillos zu werden.

Und endlich ward die japanische Kunst bewahrt durch ein zähes Festhalten an der Überlieferung, durch die künstlerische Tradition, die in diesem Land weit stärker ist als im Abendlande. Bei uns entwickelt sich die Kunstgeschichte immer viel prinzipieller. Neue Formen des Sehens und Darstellens werden bis in ihre letzten Konsequenzen verfolgt, so lange, bis es eben nicht mehr weiter geht und die entgegengesetzte Richtung sie ablöst. In Japan hängt man am Alten, am Althergebrachten und Alterprobten. Ist Stil eine Selbstbindung und Selbstbeschränkung durch gewisse äufsere und innere Bedingungen, so sind diese in Japan vor allem auch geschichtlicher, traditioneller Natur. Das aber führt uns auf einen weiteren Punkt.

Wir haben bisher die japanische Kunst vor allem unter dem Gesichtspunkt des Naturalismus betrachtet. Vielleicht wäre es ebenso richtig, sie zuerst unter dem Gesichtspunkt des Stils, des Konventionellen, der Tradition, kurz des Unlebendigen, Toten, der Herrschaft von Gesetz und Regel zu betrachten. Es wird eben ganz darauf ankommen, von welchem

Kiyomitsu.

Punkt aus der Beschauer zuerst an diese Kunst herantritt. Wem zuerst etwa die Menschen auf ihren Bildern entgegengetreten sind, die Krieger, die Samurai mit den grimmen Augen und den weltverachtend herabhängenden Mundwinkeln, à la Napoleon nach der Schlacht bei Leipzig, und die Frauen mit den stereotypen, nichtssagenden Gesichtern, welche selbst die gröfsten Künstler nicht zu individualisieren gewagt haben, die Landschaften, deren Mittel- und Hintergründe sich übereinander aufbauen und denen aufser der Perspektive auch die Schlagschatten, Reflexlichter, Spiegelungen, geschweige denn das eigentliche Helldunkel vollständig fehlen, wer dann endlich ihre äufserlich mechanische Einteilung der Zeichnungsarten je nach der Form der Umrifslinien in gleichmäfsige, gezackte, an- und abschwellende, wogenförmige, gewellte u. s. w. kennen lernt, — denn auch in Japan hat das Naturstudium zeitweise einem blofs mechanischen Nachmalen der Zeichnungen grofser Meister weichen müssen — dem wird natürlich die japanische Kunst vorwiegend unter dem Zeichen der wunderlichsten Stilisierung erschienen sein, einer Stilisierung, die nicht wie sonst durch Material und Technik, auch nicht durch Mangel an Können, sondern lediglich durch bare Laune und Willkür, oder je nachdem auch durch Tradition und Erstarrung in tote Regeln veranlafst zu sein scheint. Derselbe Künstler, der die flockige, lautlose Weichheit des frisch gefallenen Schnees, der den Federwirbel am Vogelbein mit der gröfsten Sicherheit ja Bravour wiederzugeben weifs, der wie Ritsuo das schillernde Auge einer Pfauenfeder durch eingelegte Perlmutter- oder Glasurstücke erreicht, der den Flügel einer Heuschrecke oder Libelle so charakteristisch wie möglich zu erfassen und darzustellen sucht, derselbe Künstler versagt vollständig vor dem einfachsten perspektivischen Problem, und vor allem vor der menschlichen Gestalt. Ja so stark ist dieser Widerspruch, dafs das wunderliche Ineinander von Stil und Naturalismus, von Strenge und Willkür eigentlich das erste war, was an dieser Kunst auffiel, als sie 1870 zum erstenmal in gröfseren Mengen mit andern ostasiatischen Kunstwerken in Paris auftrat. Woher das? Läfst sich das

Inro von Goldlack mit der Darstellung einer fliegenden Schwalbe in Schwarz- und Rotlack, bez.: Shiomi Massanari. 17. Jahrh.

erklären? Ich glaube nicht. Es ist das eins der Geheimnisse der japanischen Volksseele, das für uns vielleicht dunkel bleiben wird, weil unser Fühlen und Empfinden sich nie völlig mit dem ihren decken wird.

Bleiben wir einmal bei dem eigentümlichen Mangel an Perspektive stehen. Man hat die verschiedensten Erklärungen dafür gesucht. Gierke meint, die Japaner seien nicht dazu gekommen, sie selbständig zu finden, weil sie über die am Boden liegende Bildfläche gebeugt arbeiteten. In der That, wenn man die auf dem Boden liegenden länglichen Kakemonos betrachtet, nehmen sie sich anders aus, als wenn sie an der Wand hängen. Der Versuch erweist es, dafs in ersterem Fall die Augentäuschung gröfser ist. Aber der Grund, dafs der Japaner die Perspektive nicht fand, liegt doch wohl wo anders, nämlich eben in dem Mangel an wissenschaftlichem Drang und wissenschaftlicher Begabung. Der Japaner begnügt sich mit der Impression und giebt nichts anders wieder als die Impression, den Eindruck. Seine Bilder sind in der That nichts mehr und nichts anderes als „ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament", und dies Temperament ist eben das eines Japaners, eines Schülers der Chinesen, eines die Malerei als Teil der Kalligraphie betrachtenden Ostasiaten, und zugleich eines sinnlich, anschaulich denkenden und vorstellenden Naturmenschen oder eines sentimental angehauchten Naturfreundes, aber nicht das Temperament des grübelnden, überall geheime Gesetze und Ordnung ahnenden und suchenden, in unheimlichem Drang der Natur auf den Grund gehenden, das Dunkel der Welt erforschenden Abendländers. Wir suchen überall hinter der Erscheinung den Gedanken, die Idee, das, was die Welt im Innersten zusammenhält, ja wir sehen die Welt der Erscheinungen an als Ausflufs solcher Ideen und Gedanken. Selbst die Naturalisten unserer Tage können sich davon nicht losmachen. Die in der Theorie krassesten Materialisten, sie suchen und finden Gesetz und Ordnung hinter der Materie und suchen nach Gesetz und Regel die Natur zu begreifen. Das ist das Erbe der Hellenen. Anders der Japaner. Er sieht was vor Augen ist und liebt es so und verehrt es so. Ihm ist die Welt nicht der Forschung wegen da, sondern zum Schmuck und zur Freude und zum ästhetischen Genufs. Daher brach seine Kunst zusammen als der fremde Geist, der faustisch forschende und fragende, der mephistisch nutzende Geist des Occidents in sein Land einbrach!

Gewifs, mit diesem Mangel an wissenschaftlichem Geist könnte man das Fehlen der Perspektive erklären, aber doch wohl kaum das Fehlen z. B. der Wasserspiegelung und der Schlagschatten. Es gehört doch kein wissenschaftlicher Geist, kein gelehrtes Streben dazu, um dergleichen zu entdecken! Und gesehen hat der Japaner das alles natürlich auch. Das Auge, das dem Vogelflug in seiner Schnelligkeit zu folgen vermag, das die schillernden Perlmutterreflexe mit einer Raffiniertheit benutzen lehrt, die ans Wunderbare grenzt, das hat natürlich auch den Schlagschatten und den Lichtreflex im Auge gesehen und es hat auch im Menschenantlitz den wunderbaren Reichtum der modellierenden Lichter und Schatten wahrgenommen. Und warum hat er das alles doch seiner Kunst nicht nutzbar gemacht? Ich glaube, wir werden keine andere Antwort geben können als die: Es ziemt sich nicht! Nicht als ob es eine tiefere Antwort nicht geben könnte, aber diese tieferen Gründe und Geheimnisse der ostasiatischen Menschenseele sind uns, glaube ich, noch verborgen. Überall treffen wir ja im Orient und vor allem in China und Japan auf das: Es ziemt sich so, oder es ziemt sich nicht so. Wenn der Japaner seinem Freunde den Tod seines nächsten und teuersten Angehörigen erzählt, thut er es unter Umständen mit lachendem Munde, nicht weil er gemütlos und roh wäre, sondern weil es sich nicht ziemt, weil es unanständig wäre, dem Freunde seine Gefühlsregungen zu zeigen, ihm damit lästig zu fallen. Es ziemt sich überhaupt, alle seine Gefühle zu verbergen. Und so ziemt es sich auch in der Malerei, nicht alles zu machen und wiederzugeben, was und wie man es sieht, sondern sich zu halten an die erprobte Art der Alten, an der Väter Sitte. Und gegen der Väter Sitte ist der Ostasiate viel rücksichtsvoller als wir. Das ist nicht Zufall, denn kindlicher Gehorsam gegen die Eltern, ja religiöse Verehrung

UTAMARO

Lichtdruck von Wilh. Otto, Düsseldorf.

[illegible] mit der Darstellung einer [illegible] in Schwarz- und Rotlack, [illegible] Massanari. 17. Jahrh.

[illegible] Ich glaube nicht. Es ist das eins der [illegible] der japanischen Volksseele, das für [illegible] dunkel bleiben wird, weil unser [illegible] und Empfinden sich nie völlig mit dem [illegible]

Bleiben wir einmal bei dem eigentümlichen Mangel an Perspektive stehen. Man hat die verschiedensten Erklärungen dafür gesucht. [illegible] meint, die Japaner seien nicht dazu gekommen, sie selbständig zu finden, weil sie [illegible] die am Boden liegende Bildfläche gebeugt arbeiteten. In der That, wenn man die auf dem Boden liegenden länglichen Kakemonos betrachtet, nehmen sie sich anders aus, als wenn sie an der Wand hängen. Der Versuch erweist es, dafs in ersterem Fall die Augentäuschung gröfser [illegible] Aber der Grund, dafs der Japaner die Perspektive nicht fand, liegt doch wohl wo anders, nämlich eben in dem Mangel an wissenschaftlichem Drang und wissenschaftlicher Begabung. Der Japaner begnügt sich mit der Impression und giebt nichts anders wieder als die Impression, den Eindruck. Seine Bilder sind in der That nichts mehr und nichts anderes als „ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament", und dies Temperament ist eben das eines Japaners, eines Schülers der Chinesen, eines die Malerei als Teil der Kalligraphie betrachtenden Ostasiaten, und zugleich eines sinnlich, anschaulich denkenden und vorstellenden Naturmenschen oder eines sentimental angehauchten Naturfreundes, aber nicht das Temperament des grübelnden, überall geheime Gesetze und Ordnung [illegible] in unheimlichem Drang der Natur auf den Grund gehenden, das Dunkel der Welt erforschenden Abendländers. Wir suchen überall hinter der Erscheinung den Gedanken, die Idee, das, was die Welt im Innersten zusammenhält, ja wir sehen die Welt der Erscheinungen an als Ausflufs solcher Ideen und Gedanken. Selbst die Naturalisten unserer Tage können sich davon nicht losmachen. Die in der Theorie krassesten Materialisten, sie suchen und finden Gesetz und Ordnung hinter der Materie und suchen nach Gesetz und Regel die Natur zu begreifen. Das ist das Erbe der Hellenen. Anders der Japaner. Er sieht was vor Augen ist und liebt es so und verehrt es so. Ihm ist die Welt nicht der Forschung wegen da, sondern zum Schmuck und zur Freude und zum ästhetischen Genufs. Daher brach seine Kunst zusammen als der fremde Geist, der faustisch forschende und fragende, der mephistisch nutzende Geist des Occidents in sein Land einbrach!

Gewifs, mit diesem Mangel an wissenschaftlichem Geist könnte man das Fehlen der Perspektive erklären, aber doch wohl kaum das Fehlen z. B. der Wasserspiegelung und der Schlagschatten. Es gehört doch kein wissenschaftlicher Geist, kein gelehrtes Streben dazu, um dergleichen zu entdecken! Und gesehen hat der Japaner das alles natürlich auch. Das Auge, das dem Vogelflug in seiner Schnelligkeit zu folgen vermag, das die schillernden Perlmutterreflexe mit einer Raffiniertheit benutzen lehrt, die ans Wunderbare grenzt, das hat natürlich auch den Schlagschatten und den Lichtreflex im Auge gesehen und es hat auch im Menschenantlitz den wunderbaren Reichtum der modellierenden Lichter und Schatten wahrgenommen. Und warum hat er das alles doch seiner Kunst nicht nutzbar gemacht? Ich glaube, wir werden keine andere Antwort geben können als die: Es ziemt sich nicht! Nicht als ob es eine tiefere Antwort nicht geben könnte, aber diese tieferen Gründe und Geheimnisse der ostasiatischen Menschenseele sind uns, glaube ich, noch verborgen. Überall treffen wir ja im Orient und vor allem in China und Japan auf das: Es ziemt sich so, oder es ziemt sich nicht so. Wenn der Japaner seinem Freunde den Tod seines nächsten und teuersten Angehörigen erzählt, thut er es unter Umständen mit lachendem Munde, nicht weil er gemütlos und roh wäre, sondern weil es sich nicht ziemt, weil es unanständig wäre, dem Freunde seine Gefühlsregungen zu zeigen, ihm damit lästig zu fallen. Es ziemt sich überhaupt, alle seine Gefühle zu verbergen. Und so ziemt es sich auch in der Malerei, nicht alles zu machen und wiederzugeben, was und wie man es sieht, sondern sich zu halten an die erprobte Art der Alten, an der Väter Sitte. Und gegen der Väter Sitte ist der Ostasiate viel rücksichtsvoller als wir. Das ist nicht Zufall, denn kindlicher Gehorsam gegen die Eltern, ja religiöse Verehrung

婦女人相十品
相觀歌麿考画

der Ahnen ist die Grundlage aller chinesischen und japanischen Kultur, das Grundgesetz ihrer Ethik und der Urgrund der Volksreligion.

Wenn bei uns eine neue Richtung aufkommt, nimmt sie revolutionären Charakter an. Als man dahinter kam, dafs das Licht draufsen in der Natur anders wirkt, als im Atelier, da brach ein Sturm los. Man erwies es wissenschaftlich, dafs die neue Art die richtige sei, und dann hiefs es: Das ist einer von den Alten, der will nicht einsehen, dafs wir recht haben, schlagt ihn tot! Auch in Japan hat Anschauung und Darstellung gewechselt, auch da standen zeitweise chinesische Kano- und japanische Tosa-Schule gegeneinander, aristokratische und Volks-Kunst, buddhistische und einheimische Stilrichtung. Aber der Grund, aus dem die Tosa-Schule ihr Recht herleitete, war nicht, dafs sie besser und richtiger sah und malte, sondern dafs die chinesische Kunst ein Eindringling war, der die alte heimische Art verdrängte. Wohl hat es auch politische Revolutionen gegeben, aber als das Shogunat sich die Herrschaft aneignete, da hat man das Sonnenkönigtum nicht abgeschafft, und derselbe Shogun, der sich nicht scheute, aus politischen Rücksichten Tausende abzuschlachten, der hat den Mikado nicht geköpft, sondern nur politisch matt gesetzt. Und was dann 1868 eintrat und das Staatswesen bis ins Innerste erschütterte, das war streng genommen auch keine Revolution, wie es meist genannt wird, sondern nur eine Restitution, eine Wiedereinsetzung des Mikado in seine angestammten Rechte, ein Zurückgreifen auf die alte einheimische Shinto-Religion und ein Vorstofs gegen den ausländischen Buddhismus.

Wir müssen dies Hängen am Alten wohl beachten. Wenn es auch schien, als ob in Japan seit 1868 alles in revolutionären Explo-

Schreibdose von Aventurin-Lack, auf deren Deckelseite ein Hirsch inmitten Blatt- und Blumen-Stauden dargestellt ist. Das Innere zeigt ebenso Pflanzen-Motive. 17. Jahrh.

sionen sich entwickeln wolle, so fängt doch die Vorliebe für das alte, einheimische Wesen mit Macht wieder an, sich geltend zu machen. Und auf künstlerischem Gebiet ist es sogar eins der Hauptkennzeichen japanischer Kunst geworden, alte Formen beizubehalten und den Alten nachzueifern. Ja das geht so weit, dafs die Japaner so gut wie wir ihren Primitivismus haben, dafs man auch dort die Errungenschaften der neuen Zeit absichtlich verleugnete, oder asketisch darauf verzichtete, dafs man z. B. den Thon absichtlich mit kleinen Kieseln vermengte, um ihm prähistorisches Aussehen zu geben und die eigenartigen Schmelzeffekte der alten Thonscherben zu erreichen. Vor allem primitiv sind die Gefäfse, die bei den Theegesellschaften gebraucht werden, und die Räume, in denen sie abgehalten werden.

Die Vorliebe für etwas Altes nimmt zuweilen sogar drollige Formen an und führt gar komische Szenen herbei. Als, um ein Beispiel anzuführen, in den letzten Jahrzehnten europäische Tracht in den Beamtenkreisen Japans aufkam, da erfreute sich der Zylinderhut grofser Beliebtheit. Da nun der Japaner nicht nur das Alte, sondern auch das Originelle, von der gewöhnlichen Form Abweichende liebt, so ergab ein Neujahrsmorgen in Osaka eine Zusammenstellung alter und absonderlicher Zylinderhüte, wie sie vielleicht auf der ganzen Welt in solcher Fülle und Reichhaltigkeit nicht aufzutreiben gewesen wäre. Des Japaners Vorliebe für das Alte kann eben bis zur Schwäche gehen.

Woran aber der abendländische Betrachter sich am meisten stöfst in der japanischen Kunst, was er am schwersten überwindet, das sind doch die Mängel der menschlichen Gestalt, die wir ja mit dem Auge des Griechen zu sehen gewohnt sind. Wenn irgend etwas konventionell ist in der japanischen Malerei, dann ist es die Darstellung des Menschen. So graziös die Haltung und Bewegung ist, so unklar ist die Anatomie des Körpers. Allerdings, die japanische Kleidung dient dem Zweck der Verhüllung des Körpers, den auch unsere Trachten-Revolutionäre neuerdings als einzig mafsgebend ihren Versuchen zu Grunde legen, so gut, dafs es keiner besonderen Vorrichtungen bedarf, wenn z. B., wie üblich, im Theater Männer in Frauenrollen auftreten. So bleibt denn das Hauptaugenmerk des Malers allein auf Grazie der Gesamthaltung und vor allem auf harmonische Farbe und Pracht der Gewänder

Moronobu. 17. Jahrh.

Theeschale von gelb-weifslicher, teils bräunlicher Glasur mit der Darstellung von Blatt-Motiven in Rotbraun und Grün. Ein Werk Kenzans. 17. Jahrh.

sionen sich entwickeln wolle, so fängt doch die Vorliebe für das alte, einheimische Wesen mit Macht wieder an, sich geltend zu machen. Und auf künstlerischem Gebiet ist es sogar eins der Hauptkennzeichen japanischer Kunst geworden, alte Formen beizubehalten und den Alten nachzueifern. Ja das geht so weit, dafs die Japaner so gut wie wir ihren Primitivismus haben, dafs man auch dort die Errungenschaften der neuen Zeit absichtlich verleugnete, oder asketisch darauf verzichtete, dafs man z. B. den Thon absichtlich mit kleinen Kieseln vermengte, um ihm prähistorisches Aussehen zu geben und die eigenartigen Schmelzeffekte der alten Thonscherben zu erreichen. Vor allem primitiv sind die Gefäfse, die bei den Theegesellschaften gebraucht werden, und die Räume, in denen sie abgehalten werden.

Die Vorliebe für etwas Altes nimmt zuweilen sogar drollige Formen an und führt gar komische Szenen herbei. Als, um ein Beispiel anzuführen, in den letzten Jahrzehnten europäische Tracht in den Beamtenkreisen Japans aufkam, da erfreute sich der Zylinderhut grofser Beliebtheit. Da nun der Japaner nicht nur das Alte, sondern auch das Originelle, von der gewöhnlichen Form Abweichende liebt, so ergab ein Neujahrsmorgen in Osaka eine Zusammenstellung alter und absonderlicher Zylinderhüte, wie sie vielleicht auf der ganzen Welt in solcher Fülle und Reichhaltigkeit nicht aufzutreiben gewesen wäre. Des Japaners Vorliebe für das Alte kann eben bis zur Schwäche gehen.

Woran aber der abendländische Betrachter sich am meisten stöfst in der japanischen Kunst, was er am schwersten überwindet, das sind doch die Mängel der menschlichen Gestalt, die wir ja mit dem Auge des Griechen zu sehen gewohnt sind. Wenn irgend etwas konventionell ist in der japanischen Malerei, dann ist es die Darstellung des Menschen. So graziös die Haltung und Bewegung ist, so unklar ist die Anatomie des Körpers. Allerdings, die japanische Kleidung dient dem Zweck der Verhüllung des Körpers, den auch unsere Trachten-Revolutionäre neuerdings als einzig mafsgebend ihren Versuchen zu Grunde legen, so gut, dafs es keiner besonderen Vorrichtungen bedarf, wenn z. B., wie üblich, im Theater Männer in Frauenrollen auftreten. So bleibt denn das Hauptaugenmerk des Malers allein auf Grazie der Gesamthaltung und vor allem auf harmonische Farbe und Pracht der Gewänder

Moronobu. 17. Jahrh.

für die Vervielfältigungskunst den Rang abgelaufen hat.

Eben das letzte Beispiel führt uns auf einen letzten wichtigen Gesichtspunkt bei der Betrachtung und Beurteilung der japanischen Kunst; und zwar leitet er schon mehr oder weniger zur eigentlichen Technik über.

Die führende Kunst Japans ist die Malerei, und ihr Stil der des Pinsels. Und damit ist eigentümlicherweise der Stil der meisten anderen Techniken gegeben, schon weil die Überzahl der kunstgewerblichen Entwürfe von Malern herrühren.

Der japanische Maler hat einen ungeheuren Vorzug vor dem abendländischen: er hat nur ein Werkzeug zum Schreiben, zum Zeichnen und zum Malen: den Pinsel! Vielleicht ruht zum Teil hierauf die fabelhafte Sicherheit und Geschicklichkeit, mit der der japanische Künstler dies sein Universalinstrument handhabt, eine Virtuosität, die jeden in Erstaunen versetzt, der sein Werk nach der technischen Seite genauer betrachtet, ein Erstaunen, das noch wächst, wenn man sieht, wie der Japaner den Pinsel führt, nämlich nicht mit den Fingerspitzen bei aufgestütztem Arm, sondern mit der ganzen Hand bei freischwebendem Arm. Er malt also nicht mit den Fingern und aus dem Handgelenk, sondern mit dem ganzen Arm aus dem Schultergelenk. Das erscheint so unendlich unbeholfen und mühsam. Merkwürdigerweise ist es aber dieselbe Haltung, in der auch die altgriechischen Vasenmaler sich selbst dargestellt haben. Und wenn wir nun die Feinheit und Exaktheit, mit der diese ihre Linien auf den Thonscherben zogen, mit der Sicherheit japanischer Zeichnung vergleichen, so sollte man fast meinen, dafs diese Art der Pinselführung der unsrigen doch noch überlegen ist. Um so spafshafter klingt es, wenn Hildebrand in seiner Reise um die Erde berichtet, wie er vergebens versucht habe, einem ostasiatischen Künstler die Vorzüge unserer europäischen Pinselhaltung klar zu machen. Der Berliner — er ist doch wohl Berliner? — ahnte damals noch nicht, dafs die Werke dieser Pinselführung einmal die abendländische Kunstwelt besinnungslos in ihren Bann ziehen werde.

Den Hauptvorzug, den der Gebrauch des Pinsels bei Skizzen, Studien und Zeichnungen mit sich bringt, habe ich oben schon angedeutet; man achte nur einmal darauf, mit welcher Leichtigkeit ein japanischer Künstler z. B. einen Stengel, ein Blatt, eine Feder zu zeichnen und zugleich zu schattieren vermag im Vergleich zu der mühsam schraffierenden Bleistiftkunst. Der Bleistiftfabrikant, der seine Stifte „Japanese" stempelte, konnte wahrlich unserer künstlerischen Zeichentechnik keinen gröfseren Hohn anthun. Japanische Zeichnung und Bleistift schliefsen einander geradezu aus. Selbst wo ein Künstler im härtesten Material arbeitet, wo er seine Formen in Eisen schneidet, da behalten sie die Weichheit und den Flufs einer Pinselzeichnung, einer Tuschskizze.

Malerische Auffassung und Darstellung und Alleingebrauch des Pinsels hängen in Japan eigentümlich zusammen. Man weifs nicht, was Ursache und was Wirkung ist. Jedenfalls schlägt eine malerische Auffassung der Naturformen überall durch. Er führt sie durch in allen Techniken, auch da, wo der Pinsel gar nicht mehr in Betracht kommt, selbst in der Metalltechnik. Er malt nicht nur mit Tusche und flüssiger Farbe, nicht nur mit dickflüssigem, zähem Lack, er malt nicht nur mit feuerflüssigen Glasuren und Email, er malt sogar mit Gold und Silber, mit Zinn und Blei, mit Perlmutter und Korallen, er malt selbst mit Bronze und Eisen. Auf einem eisernen Stichblatt von der Fläche eines kleinen Handtellers malt er mit eingelegtem Gold und Silber eine ganze Landschaft, mit Flufs und Berg und Wald und Wolken, mit einem Silbermond, mit Menschen und Strohhütten und winzigen Tieren; er malt darauf Blumen und Insekten in Schakudo und Schibuitschi (Gold- und Silberbronze), ja er schneidet Regenstreifen in Eisen aus. Und das alles ist von einer Lebendigkeit und Frische, als habe er nur den Pinsel hinzusetzen brauchen, um das Bild erstehen zu lassen. Man sieht gar nicht, dafs er wochen-, ja vielleicht monatelang an demselben Stück gesessen, gegraben, gebohrt, gehämmert, geschnitten hat. Die Darstellung ist oft so keck hingeworfen, wie es nur die flüchtigste Pinselskizze sein kann.

So giebt er in Silberbronze eingegraben, in Holz gesägt, in Eisen geschnitten Bildchen, die in der Auf- oder Durchsicht vollständig wie Tuschskizzen wirken. Und gerade diese skizzenartige Manier der Darstellung ist in Japan ganz aufserordentlich beliebt. Schon in seinen sorgfältig durchgeführten Bildern, die ja immer ganz eigenartige Naturausschnitte sind, übt der Japaner die Kunst des Weglassens, des Vereinfachens im Interesse der stärkeren Gesamtwirkung in geradezu einzigartiger Weise. Aber zu wunderbarer Kraft gesteigert zeigt sich diese Darstellungsweise doch erst in der flüchtigen Skizze. Und bei der fabelhaften Geschicklichkeit, mit der der japanische Künstler seinen Satz von 14—23 Pinseln handhabt, genügt oft ein einziger Zug, um den Haarpelz eines Tieres, das Bein eines Meerkrebses, die Fühler eines Insekts, den Schaft und das Blatt der Bambusstaude charakteristisch und treffend wiederzugeben. Je nachdem er den Pinsel frisch gefüllt oder schon eingetrocknet verwendet, je nachdem er die äufserste Spitze seines feinsten Pinsels so leise über das Papier gleiten läfst, dafs man den Strich mit blofsem Auge fast nicht wahrnehmen kann, oder die Tusche und Farbe gleichsam ausquetscht, beim Weiterziehen an einzelnen Stellen dle Tusche teilweise wieder absaugt, oder auch im Gegen-

Schreibdose, auf deren innere Deckelseite in verschiedenen Lacktönen mit Einlagen von Elfenbein und Fayence zwei Pfauenfedern gelegt sind. Bez.: Kuan = Ritsuo. 17. Jahrh.

Statuette in polychromiertem Holz eines berühmten Dichters, dem Ritsuo zugeschrieben. 17. Jahrh.

Inro von braunem Lack mit eingelegtem Drachen von gelber Bronze. 16. Jahrh.

teil stärker ausfliefsen läfst, entstehen die mannigfachsten Wirkungen und Schattierungen. Zuweilen soll er sogar seinem breiten Pinsel an den Ecken oder in der Mitte die Tusche teilweise wieder entziehen, oder dieselbe im Pinsel selbst mit Wasser verdünnen, um dann wesentlich in einem einzigen Zuge, bei geringem Nachtupfen an Auge und Schnauze etwa ein Eichhörnchen auf das Papier zu werfen. Das sind allerdings nur Bravourstücke ohne eigentlichen Kunstwert, Folgen der chinesischen Auffassung, nach der die Malerei eigentlich nur eine Abart der Schönschrift oder, wie man in diesem Falle sagen könnte, eine Art Kurzschrift ist. Dennoch aber haben die japanischen Skizzen meist einen so ansgeprägt künstlerischen Charakter, dafs es unrecht wäre, sie nach solchen Auswüchsen zu beurteilen.

Diese Vorliebe für die Skizze ist wieder ein Zeichen ihrer aufserordentlich hochstehenden künstlerischen Kultur. Der japanische Künstler darf mit der künstlerischen Begabung und dem Verständnis des Volkes rechnen, deshalb darf er sich mit der Skizze begnügen, mit Andeutungen. Die Skizze ist für ihn nicht Hilfsmittel für das grofse Kunstwerk, sondern Selbstzweck, sie soll nicht blofs ihm selbst als Erinnerungsmittel dienen an irgend eine Stimmung, die er gesehen oder vielmehr irgendwo vor der Natur gehabt hat, sondern sie soll diese Stimmung auch selbst schon an andere weitergeben können, sie soll nicht blofs eine künstlerische Idee zu etwaiger späterer Ausführung festlegen, sondern die künstlerische Thätigkeit in gleichgestimmten, gleichempfindenden Seelen anregen, sie will es ihnen überlassen, sie im Geist zu vollenden, auszufüllen nach jeweiliger Stimmung und persönlichem Geschmack. Der japanische Künstler setzt künstlerische Eigenschaften auch beim Beschauer voraus, und er darf es in seinem Volk, das naturempfänglich und künstlerisch feinfühlig ist wie kein zweites. Lionardo soll einst seinen Schülern empfohlen haben, die Zufälligkeiten in der Natur, in Wolken und Mauerflecken in der Phantasie zu Bildern auszugestalten, als beste Vorübung zu malerischem Sehen. Rembrandt verstand es, in seinen Radierungen durch einfache, aber suggestive Linien und Striche, grofszügige Landschaften denen vorzuzaubern, die ihn verstehen. So schätzen auch heute Künstler aneinander oft die Skizzen höher, als die für Ausstellung und Verkauf sorgfältig bis ins Kleinste ausgeführten Bilder.

Das so oft mifsverstandene und mifsbrauchte Wort: l'art pour l'art, hier in Japan hat es Sinn und Berechtigung. Doch eigentlich sollte es hier heifsen: „l'art pour l'artiste", denn für ein Volk von Künstlern schafft in Japan die Kunst, für ein Volk, das Sinn hat für die feinsten Wirkungen der Form und des Gedankens, dem man die Pointe nicht doppelt und dreifach zu unterstreichen braucht, dem eine leise Andeutung genügt, um den vollen Ton der Stimmung und Empfindung ins Mitklingen zu bringen.

Freilich, wenn wir sagen, alle Kunst Japans sei malerisch, so dürfen wir nicht glauben, dafs die Plastik in Japan gar keine Rolle gespielt habe. Ist doch das gröfste Bronzestandbild der Welt der Buddha von Nara auf japanischem Boden geschaffen, ein Bild, das noch heute auf jeden Beschauer einen mächtigen Eindruck macht. Und ein weiterer handgreiflicher Beweis, dafs die Japaner sehr wohl auch eine plastische Formensprache haben reden können. Das sind die merkwürdigen, bei religiösen Festen gebrauchten, oft Jahrhunderte alten Holzmasken. Neben vielen, die uns fratzenhaft erscheinen, finden sich auch solche von grofsem Ernst und ergreifendem Ausdruck z. B. des Leidens. Immer aber zeigen sie ein gesundes plastisches Formgefühl und Verständnis für das Knochengerüst des menschlichen Kopfes. Und endlich möchte ich hinweisen auf das in der Ausstellung vertretene, von Katakiri in Holz geschnitzte Sitzbild Hidéyoschis, des rücksichtslosen Eroberers von Korea, † 1598. Man beachte nur einmal in der

Seitenansicht die feinen Linien und Züge um Mund und Nase des gewaltigen, so kalt und verschlossen wie ein Sphinxbild erscheinenden Herrschers. Aber man darf sich doch anderseits nicht verhehlen, dafs z. B. die Buddhastandbilder der japanischen Kunst im Stil mehr oder weniger auf — griechisch-römische Einflüsse zurückgehen! Zur Erklärung dieser schier unglaublichen Thatsache brauche ich nur daran zu erinnern, dafs der Buddhismus die Formen der Heimat Indien über China und Korea nach Japan verpflanzt hat, und damit ist der an der Grenze der hellenischen Kultur entstandenen sog. Ghandara-Typus des Fünfstromlandes nach Ostasien gekommen. Selbst bei der Statue Hidéyoschis', dessen Formen so straff, dessen Gesichtsausdruck so verschlossen japanisch erscheint, ist eine Einwirkung vielleicht nicht völlig ausgeschlossen. Ich verweise nur auf die eigentümlich lang gebildeten Ohrläppchen, eine Form, die bei den eben genannten Buddhastatuen ebenso stark ins Auge fällt.

Auch in ihren Lackarbeiten klingt wenigstens in etwa eine plastische Formanschauung an. Halme und Blätter und Tiere erscheinen reliefartig aufgelegt und meist sind hier auch die Gesichter der Menschen nicht so abstofsend flächenförmig stilisiert, unter Umständen sogar in irgend einem andern Stoff plastisch aufgelegt. Selbst bei den im Feuer fliefsenden Thonglasuren werden zuweilen Augen und Mund ausdrucksvoll wiedergegeben.

Aber auf der Papierfläche Vertiefungen und Erhöhungen und perspektivische Wirkungen erzeugen, das ging gegen ihr künstlerisches Gewissen. Wohl haben sie in ihren Holzfarbendrucken gelegentlich die Gewänder mit farblosen, sogenannten Blindplatten reliefartig gemustert, doch hält sich dieser Schmuck immer noch in der Fläche des Papiers. Nur ganz lansam wagt man es in den Drucken des 18. Jahrhunderts, den Hintergrund hinter den Gestalten zuerst zu beleben, dann zu vertiefen, und fast ängstlich war man, die Papierfläche durch landschaftliche Hintergründe zu durchbrechen. Zweifellos sind es hauptsächlich abendländische Einflüsse gewesen, die den Künstler dazu gebracht haben, etwas Ähnliches wie die perspektivische Raumvertiefung unserer Bilder anzustreben. Bis zur plastischen Wiedergabe menschlicher Gestalten in Farben aber wagte man sich doch nicht, überhaupt nicht zur perspektivischen Zeichnung der einzelnen Gegenstände. Darin stehen ihre Bilder auf der Stufe der pompejianischen Wandgemälde. Dahingegen haben sie es schliefslich sehr gut verstanden, nicht nur durch Kulissenwirkungen, sondern durch leichtes Abschattieren der Farbentöne, z. B. bei Seestücken, die dunstige Weite des Horizontes wiederzugeben und eine gewisse Raumvertiefung zu erzeugen. Aber das Bedürfnis, die Perspektive zu erfinden, d. h. das wissenschaftliche Bedürfnis, haben die Japaner nicht gehabt. Alle ihre Kunst hat malerischen Stil, aber ihre eigentliche Malerei ist nicht Malkunst in unserm Sinn, sondern dekorative Flächenkunst gewesen.

Ich habe schon einmal darauf hingewiesen, dafs in Japan selbst die Kunstwerke nicht in solcher Menge zusammengestellt werden, wie eine Ausstellung sie notwendig zeigen mufs. Dennoch ist es sicher, dafs die zwei Japanräume den vornehmsten und ruhigsten Teil der gesamten Ausstellung bilden werden. Altjapanische Kunstwerke haben keine laute Art, sich zu geben und aufzudrängen. Sie hatten es auch nicht nötig. Der japanische Künstler arbeitet nicht für den Kunstmarkt. Das Verhältnis zwischen den grofsen Künstlern und den grofsen Fürsten, den Daïmios, war ein viel engeres, als bei uns das Verhältnis zwischen Künstler und Käufer, die sich nur in den seltensten Fällen kennen und beeinflussen. Wenn in Japan der Daïmio seinen Lackkünstler, Töpfer oder Metallschneider in einem kleinen Häuschen auf seinem Landgut ansiedelte, alle materielle Sorge von ihm fernhielt, vielleicht sogar selbst einmal Hand anlegte, wenn es galt, ein Thongefäfs nach seinem Sinn zu formen, dann lebten sich beide, Mäcen und Künstler, in ganz besonderer Weise ineinander ein. Und so konnten denn in dem Lande, in dem Zeit kein Geld war, jene Kunstwerke entstehen, die ein so eigenartiges Gepräge, einen so eigentümlich persönlichen Geschmack an sich tragen, dafs man wirklich von Künstlerindividualitäten bei diesen scheinbaren Handwerkssachen reden kann. Und eben das ist es, was den Reiz, den die altjapanischen Sachen ohnehin schon haben, für den Sammler und Kenner so aufserordentlich erhöht.

So gewaltig der Sprung ist, den unser Kunsthandwerk gerade in den letzten sechs Jahren in der Richtung einer Persönlichkeitskunst gemacht hat, dennoch zu solcher Höhe des persönlichen Stils sind wir noch nicht gelangt, werden auch schwerlich je dahin kommen. Denn, wie ich zu Anfang schon sagte, die japanische Kunst ist das Ergebnis einer Kulturentwicklung, wie sie vielleicht in dieser Art nie wieder auf Erden eintreten wird. So ausschliefslich für des Lebens Schmuck und schöne Aufsenseite hat nie ein Volk gelebt und wird voraussichtlich auch keines mehr leben können.

Die Sammlung Oeder hat ohne Zweifel auf der Düsseldorfer Ausstellung einen schweren Stand, denn unsere eigne mittelalterliche Kunst ist dort in diesem Sommer so grofsartig vertreten, wie wohl niemals vorher. Und unsere neue Kunst wird — abgesehen von der Menge — eben als Ausflufs unsers Denkens und Empfindens zweifellos das Auge und die Aufmerksamkeit weit mehr auf sich ziehen als die im Verhältnis spärlich vertretene und uns so wesens-

fremde Kunst Ostasiens. Dennoch glaube ich, dafs die altjapanische Kunst, was Gediegenheit und verblüffende Gewandtheit der Technik, was Vornehmheit des Wesens, was Ruhe und erlesenen Geschmack betrifft, sich würdig neben unseren Kunstwerken behauptet, wenn sie auch an Mannigfaltigkeit der Techniken, an Tiefe und Reichtum geistiger Gedanken mit unserer Kunst sich nicht messen kann.

Wenn ich mich nun noch den einzelnen Zweigen der altjapanischen Kunst zuwende, so brauche ich ja wohl kaum besonders darauf hinzuweisen, dafs ich mich hier auf nur einige wenige Fingerzeige zum Verständnis beschränken mufs. Ich kann das um so leichter, als die Sammlung — eben als Privatsammlung — auf jede geschichtliche und systematische Vollständigkeit verzichtet und gerade auch dadurch als echt japanische Sammlung sich erweist, dafs in ihr nicht ein System, sondern der persönliche Geschmack des Sammlers entschieden hat. Zudem bietet ein unterdes erschienenes Schriftchen Brinckmanns,* unsers bedeutendsten Kenners und Sammlers altjapanischer Kunst, eine willkommene Ergänzung meiner Arbeit.

Die Töpferkunst.

Ich beginne mit der Keramik, gerade weil sie unserm Verständnis am fernsten steht.

Wir haben es jetzt, wo feinsinnige Sammler jahrelang, vielfach unverstanden, tastend, suchend, lernend, begreifend, scheidend und aussondernd im stillen ihre Arbeit gethan haben, verhältnismäfsig leicht, uns in das Wesen japanischer Kunst einzuleben und einzufühlen — und ich möchte es ausdrücklich aussprechen, dafs ohne die liebenswürdige Unterstützung des Sammlers diese Arbeit nicht hätte geschrieben werden können, trotz Gonse und Brinckmann und Bing und v. Seidlitz. — Gerade in der Keramik vermögen keine, auch die besten Abbildungen nicht die Originale zu ersetzen, und so glaube ich, wird es manchem Beschauer genau ergehen wie mir selbst, als ich mit einiger Kenntnis japanischer Farbendrucke und etwa noch japanischer Stichblätter und Lacke an die Schränke mit altjapanischer Keramik zum erstenmal herantrat: Ich hatte das Gefühl, diese Töpfe hättest du vielleicht nicht einmal aufgehoben, wenn du sie auf irgend einem Müllhaufen gefunden hättest. Es mufs wirklich ein Sammler für japanische Kunst besonders prädisponiert sein, der diese Schätze zuerst entdecken will, so bescheiden ist diese Kunst, so still ist ihre Gröfse — wenn man dies Winckelmannsche Wort einmal auf eine andere als die antike Kunst anwenden will. Die Sachen sind eben nicht geschaffen, um sich in einem Laden, einem Schaufenster, neben anderen, noch bunteren, noch schreienderen Gegenständen dem Auge aufzudrängen, um überhaupt Marktware zu werden, sondern sie wurden durch Männer, die wir nur als Künstler ansprechen dürfen, für einzelne Kunstliebhaber, womöglich nach deren Angaben, jedenfalls mit genauer Kenntnis ihres Geschmacks unter steter Rücksicht auf Lebensgewohnheit und Zweck und Umgebung als Einzelkunstwerke gebildet.

Nehmen wir zuerst einmal die Gefäfsformen in ihrer Wunderlichkeit und Eigenartigkeit. Zwar viele Thee- und Sake-Trinkschalen weichen nicht so sehr ab von den früher bei unserer Landbevölkerung üblichen „Kümpen". Der praktische Gebrauchszweck ist hier der allmächtige Gebieter, der die Gefäfse in die gleiche Form zwingt. Auch für einen Teil der kleinen mit Elfenbein-Plättchen gedeckelten Theebehälter haben wir noch unmittelbar Verständnis, wenngleich sie uns schon sehr oft nachlässig gearbeitet erscheinen werden. Der Töpfer hat sich, wie es uns scheint, keine besondere Mühe mit ihnen gegeben, er hat die vom formenden Daumen stehen gebliebenen Furchen und allerlei andere Zufälligkeiten des Brandes und der Glasierung nicht beseitigt und retuschiert. Sie sehen aber immerhin ganz niedlich und zierlich aus. Doch nun tritt uns eine ganze Reihe von Gefäfsen entgegen, vor denen unser Kunstbegriff vollständig versagt. Alles was wir schätzen: Glätte und Reinheit der Form, Eleganz des Umrisses, Schärfe der Linien und Ränder, Gleichmäfsigkeit der Masse und der Farbentöne, ist vernachlässigt. Es ist als ob hier ein

Stichblatt in Eisen. 18. Jahrh.

* Dr. Justus Brinckmann, Einführung in die altjapanische Kunst, Sammlung Oeder.

Künstler darauf ausgegangen wäre, den abendländischen Kunstverständigen vor den Kopf zu stofsen, als wenn er spräche: Du willst wissenschaftlich ergründen und aus Büchern lernen, was Kunst und künstlerisch und schön ist — du Thor! Hier ist meine Kunst und nun brech dir deine Kunstzähne einmal daran aus. Dafs da einzelne Gefäfse aussehen, als wären sie 1000 Jahre vor Erfindung der Töpferscheibe mühsam, wulstig und bauchig aus freier Hand zurecht gedrückt, wird man allerdings noch verstehen können, wenn man an den in jeder Kunst zeitweise auftretenden Primitivismus denkt, der asketisch die Augen für die verführerische Schönheit der neuen Kunst verschliefst, wenngleich in Japan die Wurzel des Primitivismus vielleicht eine andere ist als bei uns. Aber unverständlich ist es uns, wie ein Künstler dazu kommen kann, ein tadellos ebenmäfsig auf der Scheibe geformtes Stück hinterher dadurch zu verunstalten, dafs er mit der vollen Faust in den weichen Thon hineingreift und das Gefäfs ganz ungleichmäfsig und unsymmetrisch eindrückt. Wir denken natürlich zuerst nur an Unvorsichtigkeit beim Verbringen in den Trockenraum. Erst wenn man gezwungen ist, solch ein unförmlich dickbauchiges Gefäfs öfter zur Hand zu nehmen oder gar in gefülltem Zustand zu tragen, da merkt man, mit welcher Absicht der Former die Druckstellen erzeugt und zu welchem Zweck er die Form verunstaltet hat: Man kann das Gefäfs angreifen, von welcher Seite man will, immer findet die greifende Hand einen festen Halt, einen weit festeren und vor allem bequemeren, als ein oder gar zwei Henkel zu bieten vermöchten. Dem Gebrauchszweck zuliebe nimmt der Japaner mit Leichtigkeit eine Unsymmetrie, eine Mifsförmigkeit nach unseren Begriffen hin. Zuweilen hat man den Eindruck, als ob die willkürlichste Willkür und Laune, ja auch der Zufall in diesen Thonsachen sein neckisches Spiel getrieben habe, als habe der Künstler blindlings in den Thon hineingegriffen und sei erst durch die sich unwillkürlich bildende Gestalt des Thonklumpens angeregt worden, diese Zufallsform mit künstlerischer Absicht weiter zu verfolgen, bis durch solches Zusammenwirken von Zufall und bewufster Zweckgestaltung irgend ein eigenartiges Gefäfs zustande kam, das trotz aller Verunstaltungen der Form durch Nagel- und Fingereindrücke, durch zufällige Zacken, Wülste, Falten, Unregelmäfsigkeiten der Form und Oberfläche, doch so stilvoll durchgebildet erscheint, weil weder der Zweck verleugnet noch dem Material Gewalt angethan ist. Darum, obwohl ihnen verschiedene abendländische Verfahren unbekannt geblieben sind, hat doch wohl kein Volk der Erde so sehr alle durch das bildsame Material überhaupt gebotenen künstlerischen Möglichkeiten der Formgebung, Verzierung, Bemalung, Glasierung zu benutzen verstanden. Der Japaner ist darin von einer erstaunlichen Beweglichkeit und Freiheit. Er kennt keinerlei Voraussetzung und vorgefafste Meinung. Er nimmt Form- und Ziermotiv wo und wie er sie findet; nicht nur ein glücklicher Zufall, sondern auch der unglückliche wird der Ausgangspunkt einer eigenartigen Verzierung. Ich verweise dabei z. B. auf die kunstvoll mit Goldlack gekitteten Gefäfse, oder die mit Gold- und Silberdrähten gehefteten Sprünge. Ich möchte fast sagen, das Material selbst ist für ihn ein Stück Natur, das ihn zum Schaffen anregt, und dem er sich trotz seiner Handgeschicklichkeit immer unterwirft. Man wird darum jene der Metalltechnik entlehnten, eingeschnürten, stengelartigen, zierlich dünnen und darum so gebrechlichen Fufs- und Henkelformen an japanischen Gefäfsen vergeblich suchen.

Und ebenso fein ist dem Zweck Rechnung getragen, nicht nur dem gemeinen Gebrauchszweck, sondern ebenso den rein ästhetischen Zwecken, dem die Blumengefäfse dienen. Der Japaner will weder durch die Form die abstrakte Idee „Gefäfs“ zur Darstellung bringen, noch will er durch die Verzierung den Zweck ideal andeuten, er will ganz selbstverständlich ein wirklich brauchbares Gefäfs machen, und dabei empfindet der japanische Töpfer besser als der unsere, dafs z. B. bei einer Blumenvase der wechselnde, geschmackvoll angeordnete Blumenschmuck die Hauptsache ist, und dafs das Gefäfs erst dann seinen Zweck voll erfüllt, wenn es als Träger bescheiden zurücktritt, wenn es nur dazu dient, durch den Gegensatz die feine leichte Schönheit der Blume zu heben.

Aber ihre volle Wirkung verdankt ein Teil der japanischen Gefäfse doch erst der Glasur, der Farbe, die zur Form hinzutritt, namentlich den sog. Überlaufglasuren; in ihnen feiert sie ihre gröfsten Triumphe. Man mache nur einmal den Versuch und stelle nicht nur moderne, sondern auch alte berühmte Fayencen und Majoliken mit ihren zum Teil noch nicht wiedergefundenen Farben in diese japanischen Schränke, und man wird erschrecken, wie bäuerisch und bunt sie wirken werden gegenüber den unendlich fein differenzierten, durch keine Technik, in keinem Material, selbst nicht durch den raffiniertesten Farbendruck wiederzugebenden Farben-Nüancen und -Schattierungen der japanischen Töpfereien. Es ist im eigentlichsten Sinn des Worts eine Kunst des schönen Scheins oder genauer noch des schönen Widerscheins, die hier gewollt und erreicht ist, es ist als ob das von der glänzenden Oberfläche zurückgeworfene, naturgemäfs weifse und kalte Reflexlicht durch die aus der Tiefe heraufleuchtenden und herausbrechenden Farbentöne durchwärmt würde. So grofse Mühe auch die unter japanischem Einflufs schaffenden Pariser Keramiker Delaherche, Dalpayrat u. s. w. sich geben, die Wärme und

SHARAKU

Lichtdruck von Wilh. Otto, Düsseldorf.

verstanden. Der Japaner ist darin von einer erstaunlichen Beweglichkeit und Freiheit. Er kennt keinerlei Voraussetzung und vorgefafste Meinung. Er nimmt Form- und Ziermotiv wo und wie er sie findet; nicht nur ein glücklicher Zufall, sondern auch der unglückliche wird der Ausgangspunkt einer eigenartigen Verzierung. Ich verweise dabei z. B. auf die kunstvoll mit Goldlack gekitteten Gefäfse, oder die mit Gold- und Silberdrähten gehefteten Sprünge. Ich möchte fast sagen, das Material selbst ist für ihn ein Stück Natur, das ihn zum Schaffen anregt, und dem er sich trotz seiner Handgeschicklichkeit immer unterwirft. Man wird darum jene der Metalltechnik entlehnten, eingeschnürten, stengelartigen, zierlich dünnen und darum so gebrechlichen Fufs- und Henkelformen an japanischen Gefäfsen vergeblich suchen.

Und ebenso fein ist dem Zweck Rechnung getragen, nicht nur dem gemeinen Gebrauchszweck, sondern ebenso den rein ästhetischen Zwecken, dem die Blumengefäfse dienen. Der Japaner will weder durch die Form die abstrakte Idee „Gefäfs" zur Darstellung bringen, noch will er durch die Verzierung den Zweck ideal andeuten, er will ganz selbstverständlich ein wirklich brauchbares Gefäfs machen, und dabei empfindet der japanische Töpfer besser als der unsere, dafs z. B. bei einer Blumenvase der wechselnde, geschmackvoll angeordnete Blumenschmuck die Hauptsache ist, und dafs das Gefäfs erst dann seinen Zweck voll erfüllt, wenn es als Träger bescheiden zurücktritt, wenn es nur dazu dient, durch den Gegensatz die feine leichte Schönheit der Blume zu heben.

Aber ihre volle Wirkung verdankt ein Teil der japanischen Gefäfse doch erst der Glasur, der Farbe, die zur Form hinzutritt, namentlich den sog. Überlaufglasuren; in ihnen feiert sie ihre gröfsten Triumphe. Man mache nur einmal den Versuch und stelle nicht nur moderne, sondern auch alte berühmte Fayencen und Majoliken mit ihren zum Teil noch nicht wiedergefundenen Farben in diese japanischen Schränke, und man wird erschrecken, wie bäuerisch und bunt sie wirken werden gegenüber den unendlich fein differenzierten, durch keine Technik, in keinem Material, selbst nicht durch den raffiniertesten Farbendruck wiederzugebenden Farben-Nüancen und -Schattierungen der japanischen Töpfereien. Es ist im eigentlichsten Sinn des Worts eine Kunst des schönen Scheins oder genauer noch des schönen Widerscheins, die hier gewollt und erreicht ist, es ist als ob das von der glänzenden Oberfläche zurückgeworfene, naturgemäfs weifse und kalte Reflexlicht durch die aus der Tiefe heraufleuchtenden und herausbrechenden Farbentöne durchwärmt würde. So grofse Mühe auch die unter japanischem Einfluss schaffenden Pariser Keramiker Delaherche, Dalpayrat u. s. w. sich geben, die Wärme und

Tiefe japanischer Glasuren haben sie noch nicht erreicht. Es mag kühn erscheinen, hier von Rembrandtscher Farbe zu reden, aber ein Pariser Sammler erzählt, dafs er ihm etwa angebotene keramische Stücke, über deren Echtheit und Wert er nicht gleich ins reine kommen könne, mitnehme zu den Rembrandts des Louvre, und wenn sie vor ihrer Wärme noch Stich hielten, kaufe er sie ohne weitere Überlegung.

Man mufs aber nicht denken, dafs der Japaner seine Glasuren nur dazu anwende, ein geringwertiges Material mit schöner Farbe zu verdecken, oder einen porösen Scherben wasserdicht zu machen. Wohl verarbeitet er auch einen porösen Thon mit gelb- bis schwarzroten Glasuren, die Rakuware, zu bestimmten Zwecken, im ganzen verwendet er aber nur gutes dichtes Material, das sich am ersten mit unserm Steinzeug vergleichen liefse. Die Glasur dient ihm dann nur als Schmuck, ja er liebt es, den darunterliegenden Thon nicht ganz zu verdecken. Bei genauerem Zusehen findet man die Glasur-Menge und -Masse so berechnet, dafs unten am Gefäfs ein bis fingerbreiter Rand, zuweilen auch noch mehr, unbedeckt bleibt. Der japanische Kenner will die Masse des Scherbens sehen und fühlen, er will nicht nur an den Abschnür-Eindrücken unter dem Boden und am Stempel, er will an der Masse selbst die Herkunft des Gefäfses bestimmen können. Und gerade das steinartige Material, das steinartige Gefühl, das dieser feste Thon in seiner Hand hervorruft, kommt bei seiner Schätzung in Betracht.

Am fremdartigsten mutet uns aber die Fleckigkeit japanischer Glasuren an. Zunächst sehen ja alle diese Sachen aus, als ob sie beim Brande verunglückt wären, als seien aus mangelnder Wissenschaft und mangelnder Technik unreine Glasflüsse auf unreinem Grund in räucherigen Öfen verschmolzen. Und kommt man langsam zu der Erkenntnis, dafs diese ineinandergelaufenen, fleckigen, getupften, gekörnten, geflammten Glasuren seinem Geschmack vielleicht gerade zusagen und nicht ohne Absicht hervorgebracht sind, so fragt man sich, wie denn das, was Sache des Zufalls ist, mit künstlerischer Absicht hervorgebracht sein könne. Wohl mag, nach unserer Anschauung, der Künstler zunächst mit dem Zufall experimentieren, aber doch nur so lange und nur zu dem Zweck, dafs er hinter das Geheimnis kommt und den Zufall zu beherrschen gelernt hat. Anders der Japaner. Ihn lüstet's nicht den Schleier zu heben, hinter dem der Zufall sein Werk treibt. Er will ihn nicht beseitigen, er will ihn ausnutzen, ihn reizt es, den Zufall herauszufordern. Nicht dieser oder jener Fleck ist geradeso beabsichtigt, sondern der Zufall selbst, der den Fleck entstehen liefs, war beabsichtigt, und dafs diese Fleckenwirkung bei jedem Gefäfs in bestimmten Grenzen anders auftritt, das eben ist die Quelle immer neuen Vergnügens für den japanischen Künstler. Jedes Gefäfs ist von jedem andern verschieden, das gibt ihm seinen Eigenwert.

Innerhalb dieser durch den Zufall gesteckten Grenzen vermag nun der Japaner gar mancherlei zu sagen und auszudrücken. Da giebt er sowohl den stumpfgrauen Nebelton, von dem sich ein einzelner bereifter Weidenzweig in dem schwachen Licht eines Wintertages undeutlich abhebt, als auch den weiten, tiefen Sommerhimmel, an dem einzelne Wölkchen dahinsegeln. Er setzt eine dicke schmutzigweifse Schmelzpaste auf dunkelblaugrünes Email und empfindet das Bild schmelzenden Schnees auf grünem Moospolster, das ihm den nahenden Frühling verkündet; und den Ton der Henkelschale, auf der er diese Naturstimmung hervorzaubert, hält er so diskret, so erdfarben und steinartig, dafs man ein Stück felsigen Weges am Waldesrand zu sehen meint.

Es ist uns wie ein Traum, wenn uns das Verständnis dieser so empfindsamen Kunst aufgeht, die am unscheinbarsten Naturmotiv ihre stille Freude hat und es der Darstellung wert erachtet.

Die Lacke.

Ist es in der japanischen Keramik die spielende Leichtigkeit, mit der sich der Künstler den besonderen Eigenschaften des Materials anpafst, und die Willigkeit, mit der er allen Launen und Zufälligkeiten des Brandes und der Farbenverschmelzung nachgiebt, so zeigt sich seine ganze eigenwillige Zähigkeit und Beharrlichkeit, die Stärke seiner Nerven und seiner Willenskraft in der Weise, wie er das widerspenstigste Material der Welt, den zähen, dick-

Stichblatt in Eisen mit eingelegtem Drachen in Gold, bez.: Tsunemasa. 18. Jahrh.

flüssigen, gummiartigen Lack in den Dienst seiner Kunstthätigkeit zwingt.

Man wolle die japanischen Lacke nur nicht nach den bei uns käuflichen Lacksachen beurteilen, die in der flüchtigsten, unsolidesten, schlampigsten Weise blofs für den Export angefertigt werden. Wie grofs der Unterschied zwischen guter alter und selbst bester moderner Arbeit ist, das hat sich einst durch eine zufällige, ungewollte Probe gezeigt. Eine für die Weltausstellung in Wien bestimmte Ladung Japansachen ging mit dem „Nil" in der Nähe der japanischen Küste verloren, wurde aber nach Jahresfrist wiedergefunden und gehoben. Da zeigte sich denn, dafs selbst eine einjährige Einwirkung von Seewasser den guten alten Lacken nichts hatte anhaben können, während die neueren Sachen ausnahmslos verdorben waren.

Es war nicht die Güte des Lacks selbst, dafs diese alten Arbeiten eine solche Widerstandsfähigkeit besafsen, — der Saft, den die Lackbäume liefern, hat sich nicht verschlechtert —, sondern es war die solide, mühevolle, sorgfältige Arbeit, die die alten Lacke dem modernen Produkt so überlegen machte, und nicht zum wenigsten die Art und Sorgfalt der ersten, der Vor- und Grundierungs-Arbeit, durch welche die Lackfläche von ihrer Unterlage unabhängig gemacht wurde. Ein Lackkunstwerk ist das Ergebnis einer wochen-, monatelangen, ja unter Umständen bei wertvollen grofsen Sachen einer jahrelangen Arbeit, eines immer wieder erneuten Auftragens, Trocknens, Abschleifens, Polierens, bis der Lack die vollkommene ebene Fläche eines geschliffenen Spiegels bildet.

Die so beliebte skizzenhafte Behandlung mufs sich der Lackmaler unter diesen Umständen versagen, dazu ist das Material denn doch zu spröde. Dafür entschädigt er sich aber bald durch eine unglaubliche Schärfe und Feinheit der Kleinmalerei, bald durch die Glut und Wärme der Farben und die verschwenderische Pracht, mit der er das Gold als Goldstaub und Goldblättchen, grünes, gelbes, rotes Gold in den Lack siebt, einstreut und einlegt, bald wieder durch eine ganz zarte Intimität, mit der er die Lacksachen behandelt, so dafs sie nur in ganz bestimmter Umgebung und nur auf ruhigem Hintergrund überhaupt zur Wirkung kommen können, bald wieder durch eine verblüffende Zusammenstellung von anscheinend ganz fremdartigen Materialien. Wir würden wahrscheinlich die Lacke den Anstreicherarbeiten einordnen, und wer sollte denn bei uns auf den Gedanken kommen, glasierte Scherben und Metalle — wohlgemerkt nicht in das Holz, sondern — in den Anstrich selbst einzulegen?

Allerdings, wenn man von der Farbenpracht japanischer Lacke redet, so mufs man gleich die Einschränkung hinzufügen, dafs die Zahl der Farben eine beschränkte ist, und dafs vor allem die helleren Farbentöne weifs, gelb, blau infolge der nachdunkelnden Kraft des Lackes selbst fast völlig fehlen. Eben dieser Umstand hat den um Stilgerechtigkeit völlig unbesorgten Japaner wohl dazu gebracht, die fehlenden Farbentöne durch andere Stoffe zu ergänzen. An erster Stelle steht da das Gold, dann aber braucht er auch Silber, Bronze, Elfenbein, Perlmutter und Fayence, ja selbst Zinn und Blei und Eisen werden in den Lack eingelegt und geben eigenartige Wirkungen.

Mag aber die Technik, das Verfahren sein welches es will, was uns bei diesen alten Lackarbeiten neben dem feinen Geschmack der Dekoration, der ja alle ihre Arbeiten auszeichnet, am meisten ins Auge fällt, das ist die erstaunliche Vollendung der Arbeit, die Sicherheit der Zeichnung, die Reinheit der Linien, die Schärfe der Formen; man kann selbst mit der Lupe nie und nirgend die geringste Unebenheit, das geringste Zittern und Schwanken der Linien gewahren. Zuweilen erreichen die Umrisse der Blätter und Ornamente in Goldlack eine solche Schärfe, dafs man im Zweifel gewesen ist, ob da nicht eine massive Goldplatte eingelegt und die Verzierungen mit dem Stichel eingegraben seien. Das ist um so bewundernswerter, als die Technik des Goldlacks eine aufserordentlich mühevolle ist und eher auf verblasene Formen und verschwimmende Umrisse hinweisen würde. Mit Ausnahme einer besonders kostbaren sogen. Pflasterung von kleinen rautenförmigen Goldblättchen in den feuchten Lack — einer wahren Geduldsarbeit —, wird nämlich das Gold nur in Form eines mehr oder weniger feinen Pulvers in den noch frischen Lack gesiebt, gestäubt, gespritzt, gekehrt, je nach der Wirkung, die entstehen soll, und dann durch einen Anstrich von Transparentlack geschützt, der wiederum geschliffen und sorgfältig poliert wird. Für den einfachsten „Goldgrund" mufs dies Verfahren so oft wiederholt werden, bis ein vollkommen reiner Goldspiegel erreicht ist. Zuweilen sind dabei solche Goldmengen verwendet, dafs man in Zeiten äufserster Not hat daran denken können, das Gold durch Ausschmelzen wiederzugewinnen. Und endlich noch verwickelter wird das Verfahren, wenn auf den schwarzen Naturgrund oder auch wieder auf den Goldlack selbst noch ein Muster, eine Verzierung, eine Blumenranke, eine kleine Naturstimmung aufgemalt oder gar in Relief aufgetragen werden soll, dann wiederholen sich die Arbeiten des Malens, Trocknens, Schleifens, Polierens ins Unendliche und dann wird man die oben angegebene Ausführungszeit guter Stücke nicht mehr unglaublich finden.

Die Sammlung zeigt alle diese Verfahren in guten Beispielen zum Teil berühmter Lackmaler. Ich verweise auf die grofsen, innen und aufsen

Kiyonaga.

Harunobu.

gleich sorgfältig ausgemalten Schreibkasten, von denen der eine ein Reisfeld zeigt, das von winzigen Leuchtwürmchen durchschwärmt ist. Der winzige Körper dieser Leuchtkäfer ist durch kleine Stückchen eingelegter Perlmutter gebildet. Einen andern schmückt eine Landschaft: Ein Hirsch kehrt aus der Waldwiese in den herbstlichen Laubwald zurück, der durch einen laubabwerfenden Ahorn angedeutet ist. Interessant ist auf diesem Kasten der in maurischer Art in die Dekoration einbezogene Schriftzug am Wurzelhals des Baumes.

Ein kleines Inro (mehrfächeriges durch Seidenschnüre zusammengehaltenes Parfümdöschen) des berühmten Ritsuo ist ein Beispiel intimster Lackarbeit. Auf braunem Naturholz hat hier der Künstler mit Blei (Esel), Fayence (Gewand), Perlmutter und braunem, schwarzem, rotem Lack das Bild eines reitenden Mannes mit grofsem Hut (Pilger?) gegeben. Und ein anderes Glanzstück der Sammlung ist die früher schon erwähnte Pfauenfeder desselben Künstlers, deren von perlmutterartig schimmernder Fayence kunstvoll gebildetes Auge durch die einzelnen grüngoldig schimmernden Federchen und Fäserchen hindurchleuchtet. Und dieses Meisterstück malt der dem blofsen Prunk abholde Japaner auf die innere Seite des Deckels.

Metallarbeiten.

Beschränkter könnte man das Gebiet der Metallarbeiten nennen, aber nur beschränkter in der Zahl der Verfahrungsweisen, der Technik, denn sonst offenbaren gerade auch die Metallarbeiten den ganzen Reichtum japanischen Künstlergeistes. Wohl haben die Künstler in allerlei Erz und Eisenwerk z. B. das bei uns so beliebte Verfahren des Treibens fast gar nicht und das Emaillieren nur selten ausgeübt, dafür waren sie aber um so gröfsere Meister in der Behandlung des Eisens, im Schmieden der Schwerter, im Giefsen der Bronze, deren Patina sie durch geeignete Metallmischung und durch nachträgliches Beizen einen ungewohnten Reichtum von gelben, roten, weifsen, grauen, grünlichen, schwarzen und schwarzvioletten Tönen zu geben wufsten. Und diese Töne sind bei geeigneter Behandlung meist sehr haltbar, ja die schon erwähnte Goldbronze, das Shakudo, scheint das Ideal aller patinafähigen Bronzen zu sein, soll es doch seinen dunkelvioletten Ton immer von selbst wiedergewinnen, so oft er durch den Gebrauch gelitten hat.

Es ist unmöglich, hier das ganze Gebiet der Metalltechnik zu behandeln, ich greife als Beispiel nur ein kleines Stück derselben heraus: die Stichblätter, weil sich an ihnen die Punkte, auf die es in der Hauptsache ankommt, zur Genüge klarlegen lassen.

Lernt man die Sagen und Erzählungen der Japaner kennen, in denen das Verhältnis der Krieger zu ihrem Lehnsherrn, der Samurai zu dem Daïmio besungen und gefeiert wird, so taucht unwillkürlich unser eigenes Mittelalter mit seiner Waffenfreude, seinem Schwertdienst und seiner Mannentreue vor unserer Seele auf. Die Geschichte der 47 treuen Rônin könnte man, unter Übersetzung einiger wesentlich japanischer Eigenheiten ins Germanische, ganz gut im Nibelungenton erzählen, und der Ruhm kunstreicher Schmiede und die Verehrung, die den Waffen berühmter Helden zu teil wurde, die Sagen, die von ihren Schwertern erzählt werden, erinnern wohl an den Sang von Wieland dem Schmied, und an den Ruhm von Siegfrieds Balmung. Auch die ceremonielle Scheu, die das Langschwert, das Zeichen des freien adeligen Mannes, mit ihrem Schimmer umwob, den Ehrbegriff, der sich an dasselbe knüpfte, könnte man ins deutsche Mittelalter versetzen, ohne die Kluft zu merken, die sonst japanisches Wesen und Leben von unserem eigenen trennt.

So ist es durchaus verständlich, dafs der japanische Schwertadel auf den Schmuck des Schwertes den gröfsten Wert legte, und dafs anderseits die japanischen Künstler mit ganz besonderer Liebe sich seiner Verzierung gewidmet haben. Die Klinge selbst freilich ist nur in einzelnen Fällen mit graviertem und selbst durchbrochenem Ornament verziert, der Schmuck konzentriert sich wesentlich auf die einzelnen Metallteile des Griffs, auf Zwinge und Kopfstück und vor allem auf das Stichblatt, von dem die Fürsten und Herren ganze Garnituren je nach Kleidung, Zeit und Gelegenheit passend gewählter kostbarer Stücke ihr eigen nannten.

Wohl giebt es eine Menge Stichblätter aus den verschiedensten Metallen und Legierungen, wie sie namentlich in den friedlichen, aber auch weichlichen Zeiten des 17. und 18. Jahrhunderts beliebt waren. Immer aber galt das in den früheren Jahrhunderten ausschliefslich verwendete Eisen als das eigentlich berechtigte Metall. Wurden die Verzierungen zunächst laubsägeartig in strenger Wappenform aus der etwa pappdeckelstarken Platte ausgeschnitten, so ging man später allmählich dazu über, die Formen zu runden und sie reliefartig oder gar vollrund auszuarbeiten, und endlich werden die Platten mit gelber und roter Bronze mit Shakudo und Shibuitshi und vor allem mit Gold und Silber inkrustiert, und Gold ist dabei für den Japaner nicht etwas Kostbares, sondern nur etwas Gelbes von besonders warmem Ton; der Goldschmied malt mit den Metallen wie der Maler mit seinen flüssigen Farben. Die Gold- und Silberklümpchen werden in Vertiefungen mit unterschnittenen Rändern eingehämmert und dann wird aus freier Hand mit Bohrer, Meifsel und Stichel das Ornament ausgeschnitten und geformt, so frei und leicht, als hätte es nur gegolten, ein Wachsstückchen zu bossieren.

Ein Beispiel dieser malerischen Verzierungsweise ist eine kaum fingergliedgrofse Griffzwinge, die von einem Glied der seit dem 15. Jahrhundert bis heute in der Schwertverzierung und im Schwerterschmieden thätigen und berühmten Familie der Goto stammt. Sie zeigt eine in Gold und Silber vollrund gearbeitete aufgeblühte Päonie, die vom Frühlingssturm gezaust wird. Zwei aus dem schwarzen Eisen der Zwinge ganz impressionistisch ausgeschnittene Streifen bedeuten Regentropfen. Man könnte etwa „Aprilwetter" — oder auch bei uns „Pfingstwetter" darunter schreiben, so sicher ist mit diesen wenigen Mitteln die fröstelnde, erschauernde Stimmung einer kalten Frühlingsböe gezeichnet.

Ein andermal giebt er eine solche Naturstimmung mit noch geringeren Mitteln, blofs durch ein paar eingravierte Linien, etwa auf der in einen Elfenbeinring gefafsten Metallplatte eines Netzke von der Gröfse eines Zweimarkstückes. So sehen wir auf einem Netzke der Sammlung, in Shibuitshi geschnitten, einen blühenden Strauch am Uferrand. Der Frühlingsregen hat das Wasser des Baches zum Austreten gebracht und schon bespült es einen tief herabhängenden Zweig. Durch den Dunst des Wassers leuchtet matt die Scheibe der eben aufgegangenen Sonne. Gerade dieses Motiv ist mit solchem Raffinement der Licht- und Schattenwirkung in feinen leichten, häufig absetzenden Linien geschnitten, dafs man es begreiflich finden wird, wenn man hier lieber von Malerei und Skizze, als von Gravierung reden möchte.

Im übrigen zeigen auch die Stichblätter das eigentümliche Doppelangesicht der ganzen japanischen Kunst, diesen merkwürdigen, gar nicht definierbaren Wechsel von strengstem Stil und tollstem Naturalismus, der uns ihre Kunst überhaupt so proteusartig erscheinen läfst: Auf der einen Seite der strenge Wappenstil der ausgesägten Stichblätter und auf der andern Seite der Versuch, altes, halbverwestes und -vergangenes, zerbröckelndes Holz in geschnittenem Eisen wiederzugeben: Diese Mischung von genauer, fast raffinierter Berechnung der Wirkung, die nie einen Strich zu viel oder zu wenig thut und bei einem Mindestmafs von Mitteln doch mit zwingender Kraft ihr Gefühl und ihre Empfindung dem Beschauer aufzudrängen vermag — mit launischer Caprice, ja kindlicher Spielerei, die sich nicht blofs bei so dienstwilligem Material wie bildsamem Thon und schmelzender Glasur oder aus dem Pinsel fliefsender Tusche, sondern selbst in so widerständigem Material wie dem Eisen der Stichblätter kundgiebt. Dafs ein vom Fingerdruck gefältelter Thon unter Umständen künstlerisch wirken kann, wird man auch bei uns theoretisch zugeben, ja unter Umständen auch wirklich empfinden können, aber wenn der Japaner gelegentlich bei einem Stichblatt aus besonders weichem Eisen eine scheinbar durch jahrelangen Rostprozefs zufällig entstandene und dann durch vielen Gebrauch wieder abgegriffene, beulige, löchrichte Eisenplatte künstlich herstellt — die Sammlung enthält solch ein Stück — und hauptsächlich nur durch die Weichheit des vorzüglichen Eisens durch das sammetartige Sichanfühlen desselben wirken will, so setzt das eine solche Hingabe an das Metall selbst, ein solches Sicheinleben in dasselbe seitens des Künstlers und Kunstkenners voraus, dafs wir solchem raffiniert feinfühligen Geschmack zunächst ganz verständnislos gegenüberstehen.

Dose von Aventurin-Lack mit Schmetterling-Decor in Goldlack. 16. Jahrh.

Die Farbendrucke.

Weit früher und leichter hat sich uns das Verständnis der japanischen Holzfarbendrucke vermittelt. Sie sind sogar gleich bei ihrem ersten Bekanntwerden mit Begeisterung aufgenommen und haben eine nachhaltige, meist in ihrer Tiefe noch gar nicht erkannte Wirkung geübt; sie haben Walther Crane und Otto Eckmann, um nur diese beiden Meister des modernen Flachornaments und Buntdrucks zu nennen, zu ihrem eigenartigen, bahnbrechenden Schaffen angeregt. Schon 1870, auf der orientalischen Ausstellung zu Paris, galten die „Albums der Japanesen" (!) als „höchster Triumph" des Kunstdrucks. In der „Zeitschrift für bildende Kunst" schrieb damals ein Berichterstatter: „Die Vollkommenheit der Technik läfst alles hinter sich, was die europäische Chromolithographie hervorgebracht hat. Der Unterschied ist so grofs, wie zwischen raffiniertester Kunst und völliger Barbarei." Und das Urteil war und ist teilweise auch heute nicht zu hart. Weil unser Buntdruck nicht etwas für sich, nicht mit seinen beschränkten Mitteln zufrieden sein und innerhalb ihrer Grenzen wirken wollte, kurz, weil er nicht Druck sein, sondern als Malerei erscheinen

wollte, ist er völlig heruntergekommen, und soweit er seine Grenzen noch immer verkennt, sinkt er noch immer mehr, je komplizierter und raffinierter seine Technik wird.

Der Japaner hat diese Grenze innegehalten und konnte es um so eher, als bei ihm auch der Drucker ein Künstler ist, wenn eben nicht der entwerfende Künstler selbst den Druck leitete und überwachte, wie das heute ja auch bei uns selbstverständlich geworden ist. In unseren Tagen freilich ist auch in Japan der Drucker aus einem freien Herrn ein dienstbarer Knecht geworden, er zehrt von der Gröfse der Vergangenheit und begnügt sich, diese Werke der Vergangenheit nachzudrucken. Was er aber in der Blütezeit seiner Kunst war und leisten konnte, das zeigen die Bücher und schmalen Rollbilder (Kakémono) aus der zweiten Hälfte des 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts, seit Schigénaga etwa 1743 den ersten Zweifarbendruck in einem blassen Grün und Rot, und vielleicht auch den ersten Dreifarbendruck hergestellt hatte; und seit dann mit Harunóbu um 1765 der eigentliche Buntdruck als Mehrfarbendruck ins Leben trat, und dann die ganze Reihe glänzender Namen hindurch — ich nenne nur Schunschô, Kiyónaga, Utámaro — bis hin zu den letzten: Hiróschige und Hókusai.

Die Technik des Holzfarbendrucks ist eine verhältnismäfsig schlichte, ist, wie früher auch bei uns, eigentlicher Holzschnitt und nicht Holzstich. Die Zeichnung wird vom Künstler nicht auf dem Block selbst, sondern auf durchsichtigem Papier entworfen und dann mit der Bildseite nach unten auf den Holzstock gelegt, und nun ist es interessant zu sehen, mit welcher Geschicklichkeit der japanische Holzschneider den feinen Linien des Zeichners zu folgen vermag. Man achte bei den Drucken z. B. auf den Haaransatz an den menschlichen Köpfen. An der Schärfe dieser Linien erkennt man die Güte der Drucke, mit Ausnahme etwa derer von Hókusai, die auch nach anderen Gesichtspunkten bewertet werden wollen. Diese Sicherheit der Hand ist ja etwas, was allen japanischen Künstlern gemeinsam ist. Der sichere Pinselstrich des Japaners erregt immer wieder die Bewunderung unserer Künstler und gerade der besten Zeichner unter ihnen. Da ist nirgend eine Korrektur, kein versuchendes Ansetzen der Linie und nachheriges Ändern, wie man das bei uns gewohnt ist mit Stift und Ölfarbe, nirgends eine Retusche, eine Radierung — Tusche läfst sich nicht radieren —, jeder Strich des Pinsels sitzt mit nie fehlender Meisterschaft. Und der japanische Pinsel giebt Linien von einer Feinheit, dafs unsere Zeichenfedern dagegen als grobe Werkzeuge erscheinen.

Aber der Hauptreiz der Farbendrucke liegt doch in der Harmonie der gedämpften Farben, und diesem Reiz der so wunderbar weich gestimmten Farbenklänge, denen weder Zeit noch Licht hat Abbruch thun können, ist das ganze Abendland rettungslos verfallen. Da die Farben auf den Holzblock nicht mit der Maschine aufgewalzt, sondern für jeden Druck vom Künstler mit der Hand neu aufgerieben werden, so ist es erklärlich, wie sehr sie die vom Künstler gewollte Stimmung wiedergeben, wie genau sie seinem Farbengeschmack entsprechen müssen. Und auch das ist erklärlich, dafs nicht jedes Blatt genau dem andern gleicht. Der Künstler hat während der Arbeit gelegentlich neue Versuche gemacht, die Farben anders ineinander gemischt oder teilweise wieder abgetupft, hat neue Zusammenstellungen, neue Überdrucke der Farben probiert und studiert. Und gerade das ist ein besonderer Reiz für den Sammler, die bestgelungenen Drucke aufzuspüren. Es ist sehr bezeichnend für den Wert der japanischen Farbendrucke eben als Drucke, dafs z. B. Hókusaische Original-Entwürfe, die zufällig beim Schneiden nicht zerstört wurden, im Preise unter den danach hergestellten Drucken stehen!

Neben den Büchern, die, obwohl in der Heftung von unserer Art abweichend, doch im Format den unseren so ziemlich entsprechen, war es besonders die für uns fremde Art der schmalen Rollbilder, der Kakémonos, die in dem Jahrhundert der Blüte des Buntdrucks mit Vorliebe hergestellt wurden. Die Form derselben ist den Chinesen entlehnt, sonst könnte man fast denken, der japanische Künstlergeist habe sich absichtlich diese eigentümlich schwierige Aufgabe gestellt, in einen langgezogenen, im Laufe der Zeit seit Harunóbu besonders schmal werdenden Raum ein Bild bewegten Lebens hineinzuzaubern. Vielleicht hat auch die Gewohnheit, das Leben draufsen und auf der Strafse durch die oft senkrecht laufenden Gitterstäbe

Runde Dose in Goldlack mit Perlmutter-Einlage.
1. Hälfte des 19. Jahrh.

der Schiebewände hindurch zu beobachten, zu der Vorliebe für das merkwürdige Format das Ihre beigetragen.

Ebenso eng begrenzt wie das Format, ist auch das Gebiet der Darstellung. Es lag mit an den Zeitverhältnissen, unter denen diese Kunst blühte, dafs bei dem einst so kriegerischen Volk nicht die Kriegs- und Waffenthaten der Väter, sondern das verweichlichende, entnervende Leben in den Theehäusern zum Gegenstand der bildlichen Darstellung wurde. Aufser den beliebten Bildnissen von Schauspielern, sehr oft in ihren Frauenrollen, ist es das Leben der Frau, das in dieser Kunst die Hauptrolle spielt, und zwar weniger der ehrbaren Frau und Mutter, obgleich auch sie nicht vergessen wird, sondern das Leben der Sängerinnen und Tänzerinnen in den Theehäusern. Selbst Männer wie Utámaro, die es zeitweise unter ihrer Würde hielten, Schauspieler darzustellen (die auf der sozialen Standesleiter eine sehr niedere Stufe einnahmen), die haben mit Vorliebe das Leben dieser, trotz ihres gesitteten, liebenswürdig zurückhaltenden Wesens, doch aufserhalb der gesitteten Kreise stehenden Mädchen geschildert. Für unser Gefühl meist in einer etwas gezierten aber durchaus dezenten Weise. Man sieht sie bei all ihren harmlos fröhlichen Beschäftigungen und Unterhaltungen, beim Schreiben, Malen, Rauchen, Spielen. Sie bereiten den Thee und reichen ihn mit vornehmer Anmut, sie beschäftigen sich mit dem Tabakkasten, sie ordnen Blumen, sie unterhalten sich mit Bogenschiefsen, sie lustwandeln am Wasser der Sumida oder singen zur japanischen Laute. Nicht Dirnen sind das, sondern Prinzessinnen von hohem Wuchs und vornehmer Haltung in den kostbarsten Gewändern. Nicht Sinnlichkeit wollen die Künstler schildern, sondern Grazie, Vornehmheit, gemessenes Wesen, oder auch Eleganz der Bewegung, das geschmeidige Sichbiegen und Wiegen des Körpers, das durch die eigentümliche Fufsbekleidung verursacht wird, ja man könnte sogar sagen: „Anmut und Würde". In der That zeigt die Bewegung dieser Figuren oft klassischen Schwung bei vollendeter Ruhe. Natürlich mufs man bei diesen Schülern Chinas auf alles verzichten, was uns eine polykletische Amazone an Straffheit der Formen, eine Venus von Milo an Frauenhoheit, eine Athene an Jungfrauenherbigkeit und Durchgeistigung des Blicks vor das innere Auge zu zaubern vermag. Die japanischen Mädchenbilder sind zeitweise idealistisch wie nur die Bilder der alten Kölner, auf die ich schon einmal verwiesen habe. Schultern scheinen oft gar nicht vorhanden, Arme und Hände sind steckenartig dünn und schlank, das Gewand verhüllt den Bau des weiblichen Körpers in einer Weise, dafs wir es verstehen, wie im Theater Männer mit Leichtigkeit Frauenrollen übernehmen können. Der Einzige, der im 18. Jahrhundert, zur Zeit der höchsten Blüte des Holzfarbendrucks, etwas vollere Formen zu schaffen gewagt hat, war der Fürst unter den Druckern, oder sagen wir lieber unter den Malern Kiyónaga.

Mag in diesen Gestalten auch noch so viel konventionell sein: was uns immer wieder über Mängel in den Körperformen, über den leeren Ausdruck der Gesichtszüge hinwegsehen läfst, das ist die Haltung und Bewegung dieser Gestalten, der wiegende, schwebende Gang, die natürliche Grazie, der Flufs der Gewandfalten und vor allem die wundersamen Farbenstimmungen der Gewänder. Gerade die Bewegung, das Leben ist aufs äufserste beobachtet, wenn auch oft etwas outriert, um die Lebendigkeit zu erhöhen, aber doch stets korrekt, — ja so korrekt in dieser Hinsicht, wie wir Abendländer es kaum erreichen können. Das ist's gerade, was die Künstler an diesen Drucken so bewundern: das Festhalten der lebendigen Form.

Immerhin näher liegen unserm Empfinden und Verständnis die in der letzten Zeit der Entwickelung reichlicher auftretenden Darstellungen aus dem Pflanzen- und Tierleben und dann vor allem die japanische Landschaft, deren Entwickelung allerdings von abendländischer Auffassung nicht mehr unberührt geblieben ist. Eben weil sie leichter verständlich sind, kann ich mich hier auf einige Hinweise beschränken. Schon als sie 1870 in den Gesichtskreis deutscher Kunstfreunde traten, — in England waren sie schon früher gekannt und geschätzt —, empfand man gleich ihre besondere Eigentümlichkeit: „Die Farben sind etwas willkürlich, sie geben eine freie Übersetzung der Natur, ahmen sie nicht sklavisch nach. Wenn die ‚Japanesen' auch in der Darstellung der menschlichen Leidenschaft noch zurück sind, die Natur beherrschen sie vollkommen nach ihrer erhabenen, wie nach ihrer anmutigen Seite hin, und die Hand giebt treu wieder, was die Empfindung fühlt," heifst es in dem schon erwähnten Bericht der Zeitschrift für bildende Kunst. Und damit ist das Wesen der japanischen Landschaft allerdings treffend und kurz gezeichnet. Für die Willkür der Farben verweise ich unter anderm auf das eigentümliche Blau des Wassers längs der Flufsufer und auf die merkwürdigen Farben der Landschaften Hiróschiges, die hauptsächlich nach ihren Tonwerten, nicht nach der Naturwahrheit gewählt erscheinen. Aber eben diese selben Landschaften, geschlossener in ihrer Wirkung als die der anderen Maler, bestätigen uns auch das andere Urteil: Allerdings ist hier die Natur nach ihrer erhabenen Seite hin erfafst, die Landschaften haben alle etwas Monumentales in der Art, wie das Wesen der Natur gepackt und auf Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten verzichtet ist. Umgekehrt, die anmutige Seite der Natur wird man weit eher bei Hókusai finden, sei es in seinen Landschaften, z. B. den 36 resp. 46 Ansichten des Fuji, — die 100 Ansichten des

Schreibdose von Bambusgeflecht überzogen, auf deren Deckel in verschiedenen Lacktönen eine Adlerfeder dargestellt ist.
16.—17. Jahrh.

der Schiebewände hindurch zu beobachten, zu der Vorliebe für das merkwürdige Format das Ihre beigetragen.

Ebenso eng begrenzt wie das Format, ist auch das Gebiet der Darstellung. Es lag mit an den Zeitverhältnissen, unter denen diese Kunst blühte, dafs bei dem einst so kriegerischen Volk nicht die Kriegs- und Waffenthaten der Väter, sondern das verweichlichende, entnervende Leben in den Theehäusern zum Gegenstand der bildlichen Darstellung wurde. Aufser den beliebten Bildnissen von Schauspielern, sehr oft in ihren Frauenrollen, ist es das Leben der Frau, das in dieser Kunst die Hauptrolle spielt, und zwar weniger der ehrbaren Frau und Mutter, obgleich auch sie nicht vergessen wird, sondern das Leben der Sängerinnen und Tänzerinnen in den Theehäusern. Selbst Männer wie Utámaro, die es zeitweise unter ihrer Würde hielten, Schauspieler darzustellen (die auf der sozialen Standesleiter eine sehr niedere Stufe einnahmen), die haben mit Vorliebe das Leben dieser, trotz ihres gesitteten, liebenswürdig zurückhaltenden Wesens, doch aufserhalb der gesitteten Kreise stehenden Mädchen geschildert. Für unser Gefühl meist in einer etwas gezierten aber durchaus dezenten Weise. Man sieht sie bei all ihren harmlos fröhlichen Beschäftigungen und Unterhaltungen, beim Schreiben, Malen, Rauchen, Spielen. Sie bereiten den Thee und reichen ihn mit vornehmer Anmut, sie beschäftigen sich mit dem Tabakkasten, sie ordnen Blumen, sie unterhalten sich mit Bogenschiefsen, sie lustwandeln am Wasser der Sumida oder singen zur japanischen Laute. Nicht Dirnen sind das, sondern Prinzessinnen von hohem Wuchs und vornehmer Haltung in den kostbarsten Gewändern. Nicht Sinnlichkeit wollen die Künstler schildern, sondern Grazie, Vornehmheit, gemessenes Wesen, oder auch Eleganz der Bewegung, das geschmeidige Sichbiegen und Wiegen des Körpers, das durch die eigentümliche Fufsbekleidung verursacht wird, ja man könnte sogar sagen: „Anmut und Würde". In der That zeigt die Bewegung dieser Figuren oft klassischen Schwung bei vollendeter Ruhe. Natürlich mufs man bei diesen Schülern Chinas auf alles verzichten, was uns eine polykletische Amazone an Straffheit der Formen, eine Venus von Milo an Frauenhoheit, eine Athene an Jungfrauenherbigkeit und Durchgeistigung des Blicks vor das innere Auge zu zaubern vermag. Die japanischen Mädchenbilder sind zeitweise idealistisch wie nur die Bilder der alten Kölner, auf die ich schon einmal verwiesen habe. Schultern scheinen oft gar nicht vorhanden, Arme und Hände sind steckenartig dünn und schlank, das Gewand verhüllt den Bau des weiblichen Körpers in einer Weise, dafs wir es verstehen, wie im Theater Männer mit Leichtigkeit Frauenrollen übernehmen können. Der Einzige, der im 18. Jahrhundert, zur Zeit der höchsten Blüte des Holzfarbendrucks, etwas vollere Formen zu schaffen gewagt hat, war der Fürst unter den Druckern, oder sagen wir lieber unter den Malern Kiyónaga.

Mag in diesen Gestalten auch noch so viel konventionell sein: was uns immer wieder über Mängel in den Körperformen, über den leeren Ausdruck der Gesichtszüge hinwegsehen läfst, das ist die Haltung und Bewegung dieser Gestalten, der wiegende, schwebende Gang, die natürliche Grazie, der Flufs der Gewandfalten und vor allem die wundersamen Farbenstimmungen der Gewänder. Gerade die Bewegung, das Leben ist aufs äufserste beobachtet, wenn auch oft etwas outriert, um die Lebendigkeit zu erhöhen, aber doch stets korrekt, — ja so korrekt in dieser Hinsicht, wie wir Abendländer es kaum erreichen können. Das ist's gerade, was die Künstler an diesen Drucken so bewundern: das Festhalten der lebendigen Form.

Immerhin näher liegen unserm Empfinden und Verständnis die in der letzten Zeit der Entwickelung reichlicher auftretenden Darstellungen aus dem Pflanzen- und Tierleben und dann vor allem die japanische Landschaft, deren Entwickelung allerdings von abendländischer Auffassung nicht mehr unberührt geblieben ist. Eben weil sie leichter verständlich sind, kann ich mich hier auf einige Hinweise beschränken. Schon als sie 1870 in den Gesichtskreis deutscher Kunstfreunde traten, — in England waren sie schon früher gekannt und geschätzt —, empfand man gleich ihre besondere Eigentümlichkeit: „Die Farben sind etwas willkürlich, sie geben eine freie Übersetzung der Natur, ahmen sie nicht sklavisch nach. Wenn die ‚Japanesen' auch in der Darstellung der menschlichen Leidenschaft noch zurück sind, die Natur beherrschen sie vollkommen nach ihrer erhabenen, wie nach ihrer anmutigen Seite hin, und die Hand giebt treu wieder, was die Empfindung fühlt," heifst es in dem schon erwähnten Bericht der Zeitschrift für bildende Kunst. Und damit ist das Wesen der japanischen Landschaft allerdings treffend und kurz gezeichnet. Für die Willkür der Farben verweise ich unter anderm auf das eigentümliche Blau des Wassers längs der Flufsufer und auf die merkwürdigen Farben der Landschaften Hiróschiges, die hauptsächlich nach ihren Tonwerten, nicht nach der Naturwahrheit gewählt erscheinen. Aber eben diese selben Landschaften, geschlossener in ihrer Wirkung als die der anderen Maler, bestätigen uns auch das andere Urteil: Allerdings ist hier die Natur nach ihrer erhabenen Seite hin erfafst, die Landschaften haben alle etwas Monumentales in der Art, wie das Wesen der Natur gepackt und auf Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten verzichtet ist. Umgekehrt, die anmutige Seite der Natur wird man weit eher bei Hókusai finden, sei es in seinen Landschaften, z. B. den 36 resp. 46 Ansichten des Fuji, — die 100 Ansichten des

Berges sind nur in Schwarz gedruckt —, in denen oft der reizvoll und reich ausgeführte Vordergrund den Blick am meisten auf sich zieht, — sei es in seinen Blumenstudien und Tierbildern. Aber auch er empfindet die Gröfse der Natur, und das Blatt, mit dem Fuji im Abendrot beweist, dafs er diese Gröfse auch mit sicherem Gefühl darzustellen vermochte.

Mit diesen beiden Meistern stehen wir an der Schwelle des Verfalls. Wohl haben noch einige andere Künstler — ich nenne nur Sogákudo mit seinen wundervollen Blumendarstellungen — bis in die 40er Jahre des 19. Jahrhunderts die grofse Tradition in ihrer Weise fortgesetzt, aber das Eindringen abendländischer Kultur und — deutscher Anilinfarben hat dieser Kunst den Todesstofs versetzt. Was von da an in verzerrten Gestalten und schreienden Farben auf den europäischen Markt kam, war nur zu sehr geeignet, zu einem geringschätzigen Urteil über japanische Kunst zu verleiten.

Es ist ein Gefühl des Bedauerns, der Wehmut, mit dem wir von der altjapanischen Kunst Abschied nehmen, — nehmen müssen! Der Weg dieser Kunst geht nicht mehr aufwärts, ihr leuchtet kein neues Morgenrot. Wohl wird der japanische Kunstgeist sich nicht ersticken lassen, das künstlerische Blut des Japaners wird immer durchschlagen, diese uralte ästhetische Kultur wird neue Blüten und Früchte tragen. Aber die alte japanische Kunst, die man wirklich liebgewinnen kann, weil sie ebenso gehalten und vornehm, wie liebenswürdig und kindlich harmlos ist, die ist unwiederbringlich dahin, denn ihre Bedingungen und Voraussetzungen sind vorüber.

Das mufs man sich vergegenwärtigen, wenn man diese Selbstoffenbarungen der japanischen Volksseele, diese Erzeugnisse einer uns so wesensfremden Kultur und Kunst mit sinnendem Auge betrachtet. Welches wird ihre Zukunft sein? Hat Hellas eine Mission auch noch in Ostasien?

Die Ausstellung der Oederschen Sammlung altjapanischer Kunst mitten unter den alten und neuen Werken unserer heimischen Kunst und umgeben von den Erzeugnissen unserer Industrie und Technik, giebt dem nachdenklichen Gemüt eine Fülle von Rätseln auf. Es ist gleichsam eine Revision der Anfänge und Grundlagen, der Wurzeln und Quellen unserer eigenen Kultur, zu der sie die Anregung giebt. Nirgends tritt uns die Bedeutung griechischer Kunst und griechischen Denkens für unsere gesamte Kultur, sogar für die allermodernste naturwissenschaftliche und technische Kultur, so klar und deutlich, so zwingend und überzeugend entgegen, als wenn wir den Vergleich ziehen zur Kultur Ostasiens.

Wohl denken wir bei griechischer Kultur am ehesten und liebsten an die klassische griechische Kunst, aber der Grieche hat nicht nur den menschlichen Körper für die bildende Kunst entdeckt, sondern auch den menschlichen Geist für die Welt.

Die fröhliche Harmlosigkeit des japanischen Lebens ist für uns dahin, seitdem die griechischen Philosophen über die Rätsel der Welt und des Lebens gegrübelt haben. Wir fassen alles schwerer, ernster, tiefer. Selbst wo wir spielend zu schaffen scheinen, grübeln und philosophieren wir. Wir können uns nicht im Kunstwerk selbst offenbaren, ohne unser eigentliches Wesen, den Forscherdrang, den Zweifel, die Kritik mitzuoffenbaren. Wir gehen nicht mehr wie Kinder durchs Leben. Darum wird uns das sorglose, fröhliche, unbefangene, voraussetzungslose, system- und prinziplose Schaffen des Japaners immer eine überwundene Welt bleiben. Wohl können wir von ihm lernen, sogar sehr viel lernen, das Wesen ihrer Kunst erreichen wir nie.

Zwischen uns liegt nicht nur das Weltmeer, nicht nur China, zwischen uns liegt der Erdball selbst. Sie wohnen auf einer anderen Seite der Welt, auch in bildlichem Sinn, und manchmal will es mir scheinen, als ob im „Land der aufgehenden Sonne“ das Volk der Sonne näher gewohnt und einen reicheren Strahl, nicht zwar ihres Lichts, aber ihrer Wärme empfangen habe.

G. Franck.

Dr. Fr. Schoenfeld & Co., Düsseldorf

Künstlerfarben- und Maltuchfabrik.

Feinste Künstler-Oelfarben
Oelwachsfarben nach Professor Andreas Müller
Ludwig'sche Petroleumfarben
Verbesserte Ei-Temperafarben

Lechner'sche Oeltemperafarben
Gerhardt's Marmor-Caseïnfarben
Feinste feuchte Wasserfarben und Aquarellfarben für Schulen in Tuben, Näpfchen u. in fester Form
Firnisse und Malmittel

Encaustische Farben nach Prof. Cordenons
Unverwaschbare flüssige Ausziehtuschen.

REX & CO.

レッキス商會

BERLIN W

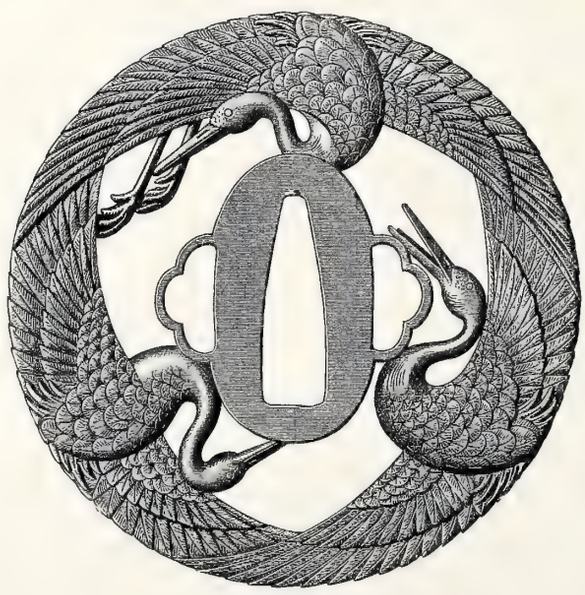
LEIPZIGERSTR. 22

GEGRÜNDET 1854

JAPANISCHE UND CHINESISCHE KUNST-ARBEITEN

ANTIQUITÄTEN UND CURIOSITÄTEN

KERAMIKEN
BRONZEN
ELFENBEIN-OBJECTE
KORBFLECHTEREIEN
PAPIERE ALLER ART
LACK- UND HOLZARBEITEN
STICKEREIEN, BROCATE
WAFFEN
CLOISONNÉS
FARBENDRUCKE



SAMMEL-OBJECTE DER JAPANISCHEN KLEIN-KUNST:

SCHWERTZIERATE (STICHBLÄTTER, MESSERHEFTE ETC.)
NETZKES
MEDICINDOSEN

FERNER:

ETHNOGRAPHISCHE OBJECTE FÜR MUSEEN ETC.

WIR MACHEN BESONDERS AUF UNSER REICHHALTIGES LAGER IN JAPANISCHEN VORLAGEN-WERKEN, KUNST-ZEITSCHRIFTEN (KOKKA ETC.) UND SONSTIGEN BÜCHERN AUFMERKSAM.

BEI ANWESENHEIT IN BERLIN BITTEN BESUCH UNSERES SEHENSWERTEN LAGERS NICHT ZU VERSÄUMEN.

ILLUSTRIERTE KATALOGE DER JAPANISCHEN UND CHINESISCHEN INDUSTRIE-ARBEITEN POSTFREI.

Schmidt-Helmbrechts, München.

Pelikan-Farben sind in allen Schreib- und Zeichenwaren-Handlungen des In- und Auslandes zu haben.

GÜNTHER WAGNER
Hannover und Wien.

HENDRICK & CARL SCHULTZE
DÜSSELDORF
Schadowstrasse 28.

KUNST-BUCHBINDEREI
UND WERKSTATT FÜR
LEDERSCHNITT ····
MÖBEL UND MÖBELBEZÜGE
IN GEPUNZTEM LEDER

Farbig gebeizte Lederschnitt-Arbeiten moderner Richtung.

Panorama im Artushof
neben Apollotheater.

Schlacht bei Waterloo
18. Juni 1815.

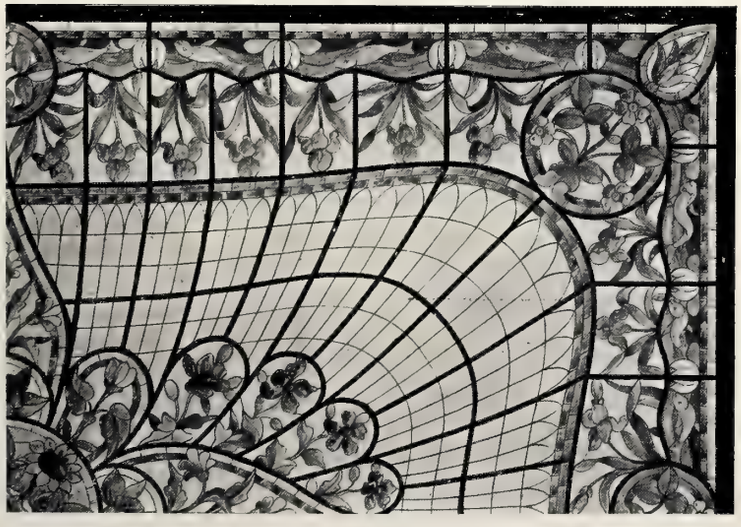
Geöffnet von morgens 9 bis 9 Uhr abends.

Eintritt 50 Pfennig.

Kinder und Militär vom Feldwebel abwärts 25 Pfg.

Pet. Bollig, Düsseldorf
Königsallee 6.
Kunstgewerbliche Metall-Gegenstände.
Echte und imitierte Bronzen,
Nippsachen, Alfenide- und Galanterie-Gegenstände.

Reiches Lager in
Ehren-, Hochzeits- u. Gelegenheitsgeschenken.
Bestecksachen in mannigfaltigster
Zusammenstellung sowie fertig ausgestattete Besteckkasten.
Andenken an Düsseldorf.
Grösste Auswahl. Billigste Preise.



Brüssel-Aachener · · Glas-Manufaktur
Leymanns & Keim
AACHEN
Spezial-Fabrik für moderne Verglasungen in Messing, Tombak und Nickel.

*

WERKSTÄTTEN FÜR ALLE KUNSTGEWERBLICHEN ARBEITEN DER METALLTECHNIK.

♣

FIGURALE ARBEITEN, KIRCHENSCHMUCK, GRABSCHMUCK, BAUBRONZEN.

♣

KUNSTSCHMIEDEARBEITEN.

♣

KAMINE, BESCHLÄGE.

♣

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG STILVOLLER GRABDENKMÄLER.

Neue **Zug-Jalousie**

D. R. P. a.

Die ganze Handhabung, Aufzug und Stellung geschieht mit nur **einer** Schnur.

Unübertroffen u. verblüffend einfach.

Rollschutzwände (für Balkons etc.) & **Schattendecken** (für Treibhäuser)

Carl Mumme & Co., Düsseldorf

Fürstenwallstr. 234. Jalousie- und Rollladen-Fabrik Fürstenwallstr. 234.

Telefon 1141.

Th. Schumacher, Hofjuwelier

Düsseldorf, Königsallee 8.

Anfertigung und Lager

von

Juwelen, Gold- und Silberwaren.

C. SCHMIDT

DÜSSELDORF

Künstlerfarbenfabrik

Gegründet 1844.

Feinst präp. Oel- und Aquarellfarben.

Feine Oelfarben zur decorativen Malerei, sowie für Studien, Skizzen etc

Malutensilien.

Kunsthandlung Wilh. Abels

Schildergasse 3/7 KÖLN a. Rh. an der Hohestr.

Neugegründete Kunsthandlung modernen Stils.

Umfangreiches Lager von Kunstblättern

Moderne und alte Meister — Original-Radierungen — Original-Lithographien

Braun'sche Kohledrucke — Pigmentdrucke à 1,— M. aus allen Galerieen.

Spezialität:

Stilgerechte Einrahmungen, auf deren künstlerische Wirkung wir ganz besondere Sorgfalt verwenden.

Phantasierahmen.

Modernes Kunstgewerbe: Alleinverkauf der Vlämischen Kunsttöpfereien.

Letztere empfehlen wir ganz besonders, weil dieselben trotz ihrer äusserst mässigen Preise in Form und Färbung von vollendeter künstlerischer Qualität sind. Abbildungen stehen gerne zur Verfügung.

Dauernde Kunstausstellung in der I. Etage.

F. A. HERBERTZ KÖLN.

H. SCHMINCKE & Co.

Düsseldorf-Grafenberg.

Schutzmarke

Fabrik feinst präparirter

ÖL-, AQUARELL- und TEMPERA-FARBEN

für feinste Künstlerzwecke, für Studien- und decorative Malerei.

Spezialität:

Mussini-Ölfarben und Horadam's Patent-Aquarellfarben.

Preislisten auf Wunsch gratis und franco.

Tapeten-, Teppich-, Möbelstoff-, Möbel- und Decorations-Magazine.

A. Jacques

Hoflieferant Düsseldorf

Alleestrasse 19 beim Stadt-Theater und Telephon 197.

Neustrasse 12 Kaiser Wilhelm-Denkmal. Telephon 197.

Etablissement für vollständige **Wohnungs-Einrichtungen**

Feine Decorationen und Polstermöbel in geschmackvollster Ausführung.

Specialität: **Grösstes Magazin echter orientalischer Teppiche.**

Smyrna-Teppiche in überraschend grossartiger Auswahl u. jeder Preislage.

Möbel in jeder Stilart für Salon-, Wohn-, Speise- und Schlafzimmer.

Gobelins alte und neue, in verschiedenen Dimensionen.

Braut-Ausstattungen in jeder Preislage.

Linoleum (Cork-Teppich), englische und deutsche Fabrikate, bester Fussbodenbelag für Speise-, Wohn- und Schlafzimmer, sowie Comptoirs und Fabrikräume.
Grösstes Fabriklager in Uni, Granit-, Parquet- und Teppich-Mustern, sowie sämmtliche Neuheiten zu Fabrikpreisen.

Holstein & Düren

Inhaber: Franz Düren.

KÖLN, Obenmarspforten 38—40

empfehlen

Kunst-Fayencen und Porzellane

von Delft, Rozenburg, Ginori, Massier, Doulton, Wedgwood,

Kunst-Gläser etc.

von Gallé, Daume und Dr. Candiani.

Fabricate der Staats-Manufacturen zu

Meissen, Berlin, Kopenhagen und Worcester.

Besondere Abteilung für Kunstgegenstände in modernem Stil.

KUNSTGEWERBLICHE WERKSTÄTTEN

FRITZ DIETZ & CO., G. M. B. H., KÖLN

HERSTELLUNG VON

HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNGEN AUS JEDEM MATERIAL

KAMIN-VERZIERUNGEN ◎ KACHELÖFEN ◎ GASHEIZÖFEN ◎ TREIB-ARBEITEN

NACH EIGENEN ODER GEGEBENEN ENTWÜRFEN.

Eine neue Ess-Chocolade **Stollwerck's extra zart.** Erfrischend zu jeder Zeit für jedermann.

Kuranstalt

Dietenmühle

Wiesbaden

für Nervenkranke und Erholungsbedürftige

Das ganze Jahr geöffnet.

Leitender Arzt

San.-Rat Dr. Waetzoldt.

Hotel Villa Royal

Besitzer: R. Winkelmann

Wiesbaden

Sonnenbergerstrasse 28

auch Eingang vom Kurpark.

Aachen

Aachen — Burtscheid.

Weltberühmte heisse Kochsalz-Schwefelquellen.

Sommer- und Winterkur.

Prospekte gratis. Der Kurdirektor.

Hotel Kaiserhof, Aachen

Besitzer: P. H. Fickartz. ❁ ❁ Telephon 73.

160 Zimmer. ❁ Personen-Aufzug. — Elektrisches Licht. Central-Dampfheizung.

WEINGROSSHANDLUNG.

Wiesbaden, Anstalt für Rückenmarks-Kranke. — Behandlung der Bewegungsstörungen (nach Geheimrat von Leyden. — Das ganze Jahr geöffnet. — Prospekte frei. — Luisenstr. 24.

Ärztlicher Leiter: Dr. Badt.

Gicht

Trinken Sie als **Hauskur** ohne Berufsstörung

Wiesbadener Gichtwasser

Prospekte umsonst. — Käuflich in allen Apotheken oder direkt durch die Versandstelle. (25 und 50 Flaschen = 17,50 bezw. 34,— Mark.)

BRUNNEN-CONTOR, WIESBADEN.

Engelberg

Luftkurort. 1019 M. ü. M.

Grand Hotel Kuranstalt

und

Hotel Kurhaus Titlis.

Etablissement **I. Ranges** mit 500 Betten und allem modernen Comfort eingerichtet. Grosse Park-Anlagen. In ersterem befinden sich sehr comfortable Badeeinrichtungen für **Wasserkuren,** welche den **weitgehendsten Anforderungen** der heutigen Wissenschaft entsprechen. Elektrizität. Massage. Medico-mechanisches Institut. Elekt. Lichtbäder. Saison Mai—Oktober. Bitte Prospekt mit Pensionstarif zu verlangen.

Ed. Cattani, Besitzer.

Wittdün-Amrum-Nordseebad

Hotel Germania
Nordseehallen und Kaiserhof

ersten Ranges

direkt am Strande und der grossen Landungsbrücke. — Volle Pension von Mk. 4,— an.

Zimmer von Mk. 12—30 pro Woche.

Prospekte gratis und franko.

„Hotel Venedig"

Trier a. d. Mosel.

Telephon Nr. 15.

Altrenommirtes Haus

im Centrum der Stadt.

Elektr. Licht ❁ Bäder im Hause

Omnibus am Bahnhof.

Weinhandlung engros

Besitzer: Hugo Schliedtke.

Hotel zum Riesen

COBLENZ am Rhein

vom 1. April cr. an unter der Leitung des Herrn CARL EISENMANN

(bisheriger Besitzer des Hotels Prinz Carl in Heidelberg).

Gemünd (Eifel)

Luftkurort Sommerfrische

Hotel Bergemann

hält sich den Besuchern Gemünds bestens empfohlen.

Bei längerem Aufenthalte Pensionspreise.

Telephon 8. Telephon 8.

Bäder im Hotel.

Besitzer: Otto Bergemann.

Luftkurort Daun

im Mittelpunkt der vulkanischen Eifel.

HOTEL SCHRAMM

I. Ranges.

Fernsprecher No. 4.

Comfortabel eingerichteter Neubau in gesunder, freier Lage.

Mässige Pensionspreise.

6 Minuten vom Bahnhof.

Hotel Heidger

Hatzenport a. d. Mosel.

Eigener grosser **Weinbau** an den besten Lagen der Untermosel und **Weinhandel.**

Angenehmer Aufenthalt für Touristen und Sommerfrischler.

Schattiger Garten mit prachtvoller Aussicht auf die Mosel, in nächster Nähe des Bahnhofs gelegen.

Ausflüge: Ehrenburg und Burg Eltz.

DAUN IN DER EIFEL.

Hotel Hommes.

Altrenommiertes Haus. Gute Küche. Reine Getränke.

In der Nähe der Post und des Bahnhofes.

Billige Pension. Wagen im Hause.

Telephon-Anschluss Nr. 3.

Max Ferd. Richter

Mülheim a. d. Mosel

Weingrosshandlung

mit eigenen Weingütern in den Gemarkungen von

Mülheim, Trarbach, Graach, Veldenz u. Andel

vielfach ausgezeichnet mit ersten Preisen.

Specialität:

Reingehaltene Originalweine

der besseren und besten Lagen der Mosel und Saar.

Hotel Französischer Hof

Baden-Baden

1. Ranges. Das ganze Jahr offen.

Besitzer: **Carl Ulrich**

in anerkannt schönster Lage, mit Garten, gegenüber der Trinkhalle und dem Kurhause, mit allen Bequemlichkeiten der Neuzeit ausgestattet. Grosse luftige Speisesäle und Gesellschaftsräume, Restaurant-Terrasse, elektr. Licht, Personen-Aufzug. Bekannt für sehr gute Küche und Weine. Preise mässig. Zimmer von 2,50 Mark ab. Pension. Das Hôtel zählt zu den bestbesuchtesten und ist auch für Winterstation eingerichtet.

Brohl a. Rhein, schöner beliebter Aufenthaltsort.

Gasthof

Max Mittler

vorm. **Pet. Bröhl,**

der Neuzeit entsprechend bedeutend vergrössert.

Gegenüber der Dampfschiffstation (Wartestelle).

Schattiger Garten mit grosser gedeckter Glashalle.

Schöne Fremdenzimmer — Pension.

Säle für Vereine u. Gesellschaften.

Luftkurort Kalterherberg.

Gasthof zur Post

von **Geschwister Moll**

empfiehlt sich den Herren Reisenden und Touristen bestens.

Schöne luftige Zimmer bei vorzüglicher Verpflegung. — Pensionspreis von 3 Mk. an, je nach Ansprüchen.

Eigene Forellenfischerei.

Stephan Schoenfeld

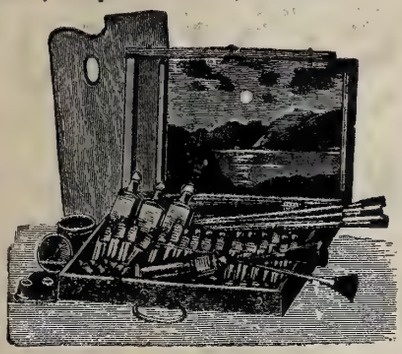
Künstlerfarben-, Mal- u. Zeichnen-Utensilien- und Maltuch-Fabrik

DÜSSELDORF

Specialität:

Bedarfs-Artikel für Maler, Ingenieure, Architekten, Bildhauer, Kupferstecher, Zeichner u. s. w.

Öl-, Gouache-, Tempera-, Porzellan-, Pastell-, Gobelin-, Farben.



Deutsche und englische Wasserfarben in Tuben und Näpfchen.

Französische und englische Oelfarben.

Pinsel für alle Arten der Malerei.

Malleinwand, Malkasten in Holz und Blech, Malbretter, Feldstühle, Reisszeuge.

Unverwaschbare flüssige Tuschen in allen Farben.

Deutsche, franz. und engl. Aquarell-Papiere in Rollen und Bogen.

Holz- und Lederbrenn-Apparate.

Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen etc.
Alles in denkbar grösster Auswahl.

Reich illustrirte Kataloge:

a) über Künstlerfarben, Mal- und Zeichen-Utensilien. b) über Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen, Vorlagen, Ofenschirme u. s. w. franco zu Diensten.

Haupt-Verkaufsstelle: Schadowstr. 74 gegenüber der städt. Tonhalle.
Filiale: Eiskellerberg 1—3 gegenüber der Königl. Kunst-Akademie.

Bitte genau auf meine Firma zu achten. Dieselbe besteht
unverändert seit 1829 und ist die grösste u. älteste der Branche.
Export nach allen Ländern.

Malschule

Hanny Stüber, Else Neumüller

Kurfürstenstrasse 12.

Unterricht im Malen u. Zeichnen von Köpfen, Landschaften, Blumen, Stillleben etc. Porzellanmalen, Entwerfen von Placaten etc.

Jubiläums-Kunstausstellung

Karlsruhe 1902

vom **24. April** bis **15. Oktober**
zu Ehren des 50jährigen Regierungs-Jubiläums Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs Friedrich von Baden. Unter dem Protektorate Seiner Königlichen Hoheit des Erbgrossherzogs.
Ausstellungshalle 3 Min. vom Bahnhof.
Täglich geöffnet von 9 Uhr vormittags bis abends 6 Uhr. **Eintritt 1 Mark.**

ANT. RICHARD, DÜSSELDORF fabricirt als Specialitäten:

Gerhardt's Caseïn-Bindemittel zur Selbstanfertigung von Caseïnfarben, **Gerhardt's Wasser- und Spicköl-Caseïnfarben, Punische Wachsfarben, Künstler-Oelfarben** etc. in Tuben, **Caseïn-Anstrichfarben,** Tränkungsmittel zur Festigung von Malflächen, **Caseïn-Malleinewand,** nicht wie Oel-Leinewand Nachdunkeln des Bildes verursachend, **Sgraffitomörtel, Kalkpräparate** für Anstrich und besten Putz, auch für Frescoputz etc.

Gerhardt's Caseïn-Malerei auf dem ältesten Malmittel der Welt beruhend, ist absolut matt, dauerhaft, unveränderlich, zeichnet sich aus durch sympathischen Reiz, Feuer und Tiefe, wurde mit grossem Erfolg bei vielen bedeutenden Kunstwerken, Dekorations- und Anstricharbeiten angewendet.

Prospekte, Zeugnisse und Muster auf Verlangen gratis und franko. — Man vermeide minderwertige Nachahmungen.

Verlangen Sie:

Skizzen und Offerten über Kunstglasätzerei, Kunstverglasung in Blei und Messingfassung. Firmenschilder aller Art in Glas, Metall, Holz etc. Giebelreklamen. Massen-Reklame-Artikel. Grabplatten.

Ferner empfehlen: Dampfmaschinen und Luftsandstrahlgebläse nebst Dampfschleiferei für Glasbearbeitungen aller Art, wie mattiren, poliren, façettiren, justiren etc.

Eigene Buchstabenfabrikation in Glas, Metall und Holz. Spiegelfabrik.

Für Architekten: Glasfaçaden und Decken (hochmodern und unverwüstlich). Für Hôtels und Geschäftshäuser etc. elektrische Buchstaben (Neuheit) mit Kontaktwerken. Musterbuchstaben im Betrieb zu sehen. Fabrik Pionierstrasse 61.

Bauverglaserei in 4/4, 6/4 Spiegelglas u. s. w. Ständiges Lager aller Sorten Gläser in 4/4, 6/4 Spiegelglas, Natur-Schwarzglas, Ornamentgläser, weiss und farbig. Patentgläser etc., welche auch im Einzelverkauf zu Tagespreisen abgeben.

Grösstes Lager am Platze.

Düsseldorfer Kunstanstalt für Glasdekoration, vorm. Oscar Quennet, G. m. b. H.

Pionierstrasse 61. Telephon Nr. 1775.

Brillanten, Goldwaren, Silberwaren

Joseph Krischer Nachfolger,

Düsseldorf, Königsallee 9—10.

GEGRÜNDET 1825.

Seidenstoffe, Sammte, Velvets.
Man verlange Muster.
von Elten & Keussen, Fabrik u. Handlung **Krefeld.**

MÖBEL-FABRIK
KUNSTGEWERBLICHES ETABLISSEMENT

J. BUYTEN & SÖHNE

Wehrhahn 9/11 **DÜSSELDORF** a. d. Städt. Tonhalle

LIEFERT
KÜNSTLERISCH GESCHMACKVOLLE, VOLLSTÄNDIGE

WOHNUNGS-EINRICHTUNGEN

GROSSES LAGER.

IN JEDER PREISLAGE.

GOLDENE MEDAILLE PARIS 1900.

GRAPHISCHE
KVNSTANSTALTEN
DVSSELDORF-OBERKASSEL
und
MVNCHEN

BREND'AMOVR, SIMHART & Co

Autotypie, Zinkographie, Photolithographie
Dreifarbenätzungen, Holzschnitt, Galvanos
Herstellung von Collodium Emulsion
Farbenrichtige Aufnahmen von Gemälden,
Plastiken u.s.w.
Pigmentdruck.

Gedruckt bei August Bagel, Düsseldorf. Verantwortlich Wilhelm Schäfer, Düsseldorf

Die kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902.

· · · · Text von E. Renard · · · ·

Drittes Ausstellungsheft der „Rheinlande“,
◇ ◇ ◇ ◇ Monatsschrift für deutsche Kunst ◇ ◇ ◇ ◇
August ◇ ◇ II. Jahrgang, Heft 11 ◇ ◇ ◇ 1902
Commissionsverlag von A. Bagel in Düsseldorf.

Max Ferd. Richter

Mülheim a. d. Mosel

Weingrosshandlung

mit eigenen Weingütern in den Gemarkungen von

Mülheim, Trarbach, Graach, Veldenz u. Andel

vielfach ausgezeichnet mit ersten Preisen.

Specialität:

Reingehaltene Originalweine

der besseren und besten Lagen der Mosel und Saar.

Josef Krischer Nachfolger

INH.: WILH. BOLEG

Düsseldorf, Königsallee 9—10, Ecke Schadowstr.

Fabrikation und Lager in Goldwaren aller Art von den reichsten Juwelenarbeiten bis zu den billigsten Schmuecksachen.

Panorama im Artushof

neben Apollotheater.

Schlacht bei Waterloo

18. Juni 1815.

Geöffnet von morgens 9 bis 9 Uhr abends.

Eintritt 50 Pfennig.

Kinder und Militär vom Feldwebel abwärts 25 Pfg.

HENDRICK & CARL SCHULTZE

DÜSSELDORF

Schadowstrasse 28.

KUNST-BUCHBINDEREI UND WERKSTATT FÜR LEDERSCHNITT ....

MÖBEL UND MÖBELBEZÜGE IN GEPUNZTEM LEDER

Farbig gebeizte Lederschnitt-Arbeiten moderner Richtung.

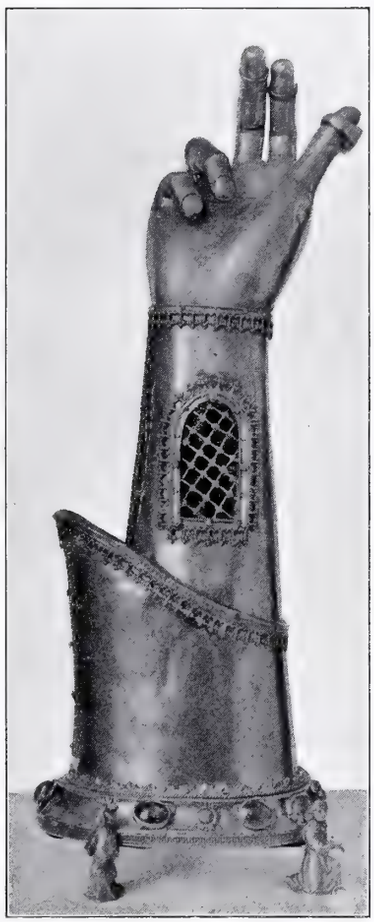
Das nächste 4. Ausstellungsheft erscheint noch im Laufe dieses Monats. Es enthält Gegenstände des Kunstgewerbes auf der Düsseldorfer Ausstellung, namentlich zahlreiche Ansichten der schönen Pavillons von Villeroy und Boch. Text von Architekt Karl Geyer.

Das 5. Ausstellungsheft setzt als Ergänzung zum ersten (Juniheft) die Übersicht über die Bilder und Plastiken auf der Deutschnationalen Kunstausstellung fort. Rudolf Klein giebt eine Darlegung der Kunstverhältnisse in den einzelnen deutschen Kunststädten. Gewählte Abbildungen unterstützen diese Charakteristik.

Sämtliche Ausstellungshefte sind zum Preise von 2,50 Mk. einzeln käuflich.

Bestellungen auf den Halbjahrsband (April bis Oktober), also sieben Hefte zum Preise von 12 Mk., werden vorläufig noch entgegen genommen.

DIE KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1902



ARM-RELIQUIAR AUS SILBER GETRIEBEN, 15. JAHRHUNDERT, HOCHELTEN, EHEMAL. KLOSTERKIRCHE

3. AUSSTELLUNGSHEFT DER „RHEINLANDE“.
MONATSSCHRIFT FÜR DEUTSCHE KUNST.
IM AUFTRAGE DER G. M. B. H. „RHEINISCHE KUNSTZEITSCHRIFT“ HERAUSGEGEBEN VON WILHELM SCHÄFER.
IM COMMISSIONSVERLAG VON A. BAGEL, DÜSSELDORF

Das Paradies des Domes in Münster i. W.

Die kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902.

Seitdem um die Mitte des 19. Jahrhunderts London die Reihe der Weltausstellungen eröffnete, die Paris um die Wende des Jahrhunderts so glänzend beschlofs, sind die neue und die alte Kunst fast durchweg mit in diesen friedlichen Wettstreit auf wirtschaftlichem Gebiet eingetreten. Westdeutschland hat seitdem eine ganze Reihe retrospektiver Kunstausstellungen gesehen, teils als Sonderveranstaltungen, teils im Zusammenhang mit gröfseren Ausstellungen, so 1868 in Bonn, 1875 in Frankfurt a. M., 1876 in Köln, 1879 in Münster i. W. und 1880 in Düsseldorf. Ziele und Aufgaben dieser retrospektiven Kunstausstellungen haben sich im Laufe der halbhundertjährigen Ausstellungsperiode mannigfach verschoben. Alle diese westdeutschen Ausstellungen, wie auch die grofse Ausstellung „Unserer Väter Werke“ in München 1876, hatten in ihrem Programm die Förderung der kunstgewerblichen Thätigkeit als hauptsächliche Aufgabe hingestellt. Wie heute die Kunstgewerbemuseen, die Kunstgewerbeschulen vor der Notwendigkeit stehen, mit dem alten System zu brechen, so haben auch die retrospektiven Ausstellungen die eng umgrenzten Aufgaben gewerblicher Art fallen lassen und sich immer mehr auf die weiteren Ziele allgemeiner künstlerischer und historischer Anregung verlegt. Das haben am deutlichsten in den letzten Jahren die Ausstellungen alter Kunst in Budapest und Paris gezeigt, vornehme repräsentative Ausstellungen, getragen von einem lebhaften Nationalgefühl. Wo Düsseldorf sich rüstete, in umfassender Weise die grofsen Fortschritte auf industriellem und gewerblichem Gebiet seit der Ausstellung von 1880 vor Augen zu führen, da war es auch geboten, einen möglichst umfassenden Überblick über die ältere Kunst der Rheinlande zu geben. Monumentalkunst und Kleinkunst sollten in möglichst engem Zusammenhang veranschaulicht werden; wesentlich erschienen in dem Gesamtbild auch die Neigungen und Bestrebungen der rheinischen Privatsammler.

Die Monumentalkunst.

Bei den Werken der monumentalen Kunst kann es sich naturgemäfs nur um Nachbildungen handeln. Aber nicht allein Nachbildungen graphischer Natur; das Verfahren der Gipsabformung, das für die antike Plastik schon so lange in Gebrauch ist, hat sich für die spätere Plastik und namentlich für die Schmuckarchitektur sehr langsam durchgerungen. Zuerst erschienen im Jahre 1851 auf der Londoner Weltausstellung einzelne grofse Abgüsse, die den Anstofs zur Begründung der Londoner Sammlung gaben; Frankreich ist dann seit 1877 systematisch zu Werke gegangen und hat in der Trocadero-Sammlung das glänzendste Museum für nationale Monumentalkunst geschaffen; hier geben die mächtigen Abgüsse von ganzen Portalen, Lettnern, Fassadenteilen u. s. w., die Abformungen von Werken der älteren Plastik ein umfassendes Bild der grofsen französischen Kunst, durch die Möglichkeit des Vergleiches ein reiches Studienmaterial für Künstler und Gelehrte. Erst seit kurzem regen sich auch in Deutschland, vornehmlich in Berlin und München, Bestrebungen dieser Art; der Düsseldorfer Ausstellung wird aber das Verdienst zuerkannt werden müssen, mit dem Einbau der wenigen monumentalen Abgüsse von Portalen, Grabdenkmälern u. s. w. in Deutschland den ersten praktischen Versuch gemacht zu haben. Es galt hier, die grofsen Abgüsse, deren Herstellung namentlich auch durch die Liberalität der Königlichen Staatsregierung sowie der rheinischen und der westfälischen Provinzialverwaltung ermöglicht wurde, zur Dekoration der für die Originale bestimmten Räume zu verwenden und so eine einheitliche Wirkung anzustreben. Dadurch schien es auch geboten, den Abgüssen einen wärmeren Farbton zu verleihen; nur in wenigen Fällen wurde es aber möglich, den Abformungen die alte Polychromie zu geben.

Die Auswahl konnte aus finanziellen Gründen und bei dem relativ kleinen Raum nur klein sein; praktische Rücksichten liefsen dieselbe auch nicht ganz gleichmäfsig sein. Der gröfsere Reichtum an Schmuckformen und Details der romanischen Kunst in den Rheinlanden führte von selbst zu einer Bevorzugung dieser Periode. Voran steht der Abgufs der südlichen Vorhalle, des Paradieses am Dom in Münster, ein für die Geschichte der westdeutschen Plastik hochbedeutsames Werk mit einer Reihe überlebensgrofser Figuren aus der Zeit um 1230—1250, ausgezeichnet auch durch die Leichtigkeit und den Ornamentenreichtum der Architektur (Abb. S. 3). Unter den Portalen sind an erster Stelle die beiden Portale der Liebfrauenkirche in Trier zu nennen, beide von dem Reiz der frühgotischen Laubornamentik Frankreichs; das gröfsere hat dazu von dem alten Figurenschmuck noch den gröfsten Teil bewahrt. Diesen künstlerisch bedeutenderen

Das Portal der Nikolaikapelle in Obermarsberg.

Werken schliefsen sich das strenge, noch zahlreiche Farbenspuren aufweisende Portal des 12. Jahrhunderts aus dem Trierer Dom und das kräftige Übergangsportal der Andernacher Liebfrauenkirche aus der Zeit um 1220 an. Unter den drei westfälischen Portalen des 13. Jahrhunderts aus Westerkappeln, Coesfeld und Obermarsberg ist das letztgenannte eine kleine, stilistisch etwas zurückgebliebene Arbeit, die jedoch in reizvoller Form romanische Ornamentik und gotische Grundformen vermengt (Abb. S. 4).

Die ganze Originalität und der Reichtum der Formen kommen dann vornehmlich noch an zwei Werken zum Ausdruck; die durchbrochene Abschlufswand der Allerseelenkapelle im Kreuzgang des Aachener Münsters, ein Rest der Bauten Philipps von Schwaben aus der Wende des 12. Jahrhunderts, ist als Trennungswand in den Hauptsaal der kirchlichen Schätze eingebaut; das verschiedenfarbige Material hebt hier den Reiz der Formen noch wesentlich. Das andere Werk, ein grofser Baldachin aus der Benediktinerkirche Maria-Laach auf 6 Säulen, aus der Zeit um 1250, unter dem ein halbes Jahrhundert später das Stiftergrab errichtet wurde, ist mit seiner durchbrochenen bizarren Haube eine der eigenartigsten Erscheinungen der romanischen Kunst in den Rheinlanden, erfüllt von vollkommen barocken Ideen.

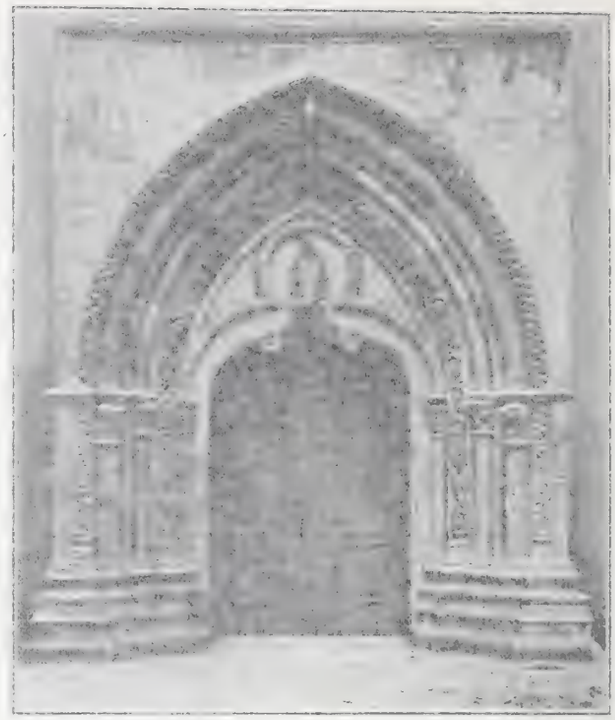
Die monumentale figürliche Plastik ist für die Frühzeit namentlich vertreten durch Abformungen der Chorschranken aus Trier, Minden

Grabmal des Erzbischofs Johannes
von Metzenhausen im Dom zu Trier.

Die Monumentalkunst

Bei den Werken der monumentalen Kunst kann es sich naturgemäfs nur um Nachbildungen handeln. Aber nicht allein Nachbildungen graphischer Natur; das Verfahren der Gipsabformung, das für die antike Plastik schon so lange in Gebrauch ist, hat sich für die spätere Plastik und namentlich für die Schmuckarchitektur sehr langsam durchgerungen. Zuerst erschienen im Jahre 1851 auf der Londoner Weltausstellung einzelne grofse Abgüsse, die den Anstofs zur Begründung der Londoner Sammlung gaben; Frankreich ist dann seit 1877 systematisch zu Werke gegangen und hat in der Trocadero-Sammlung das glänzendste Museum für nationale Monumentalkunst geschaffen; hier geben die mächtigen Abgüsse von ganzen Portalen, Lettnern, Fassadenteilen u. s. w., die Abformungen von Werken der älteren Plastik ein umfassendes Bild der grofsen französischen Kunst, durch die Möglichkeit des Vergleiches ein reiches Studienmaterial für Künstler und Gelehrte. Erst seit einigen regen sich auch in Deutschland, vornehmlich in Berlin und München, Bestrebungen dieser Art; der Düsseldorfer Ausstellung wird aber das Verdienst zuerkannt werden müssen, mit dem Einbau der wenigen monumentalen Abgüsse von Portalen, Grabdenkmälern u. s. w. in Deutschland den ersten praktischen Versuch gemacht zu haben. Es galt hier, die grofsen Abgüsse, deren Herstellung namentlich auch durch die Liberalität der Königlichen Staatsregierung sowie der rheinischen und der westfälischen Provinzialverwaltung ermöglicht wurde, zur Dekoration der für die Originale bestimmten Räume zu verwenden und so eine einheitliche Wirkung anzustreben. Dadurch schien es auch geboten, den Abgüssen einen wärmeren Farbton zu verleihen; nur in wenigen Fällen wurde es aber möglich, den Abformungen die alte Polychromie zu geben.

Die Auswahl konnte aus finanziellen Gründen und bei dem relativ kleinen Raum nur klein sein; praktische Rücksichten liefsen dieselbe auch nicht ganz gleichmäfsig sein. Der gröfsere Reichtum an Schmuckformen und Details der romanischen Kunst in den Rheinlanden führte von selbst zu einer Bevorzugung dieser Periode. Voran steht der Abgufs der südlichen Vorhalle, des Paradieses am Dom in Münster, ein für die Geschichte der westdeutschen Plastik hochbedeutsames Werk mit einer Reihe überlebensgrofser Figuren aus der Zeit um 1230—1250, ausgezeichnet auch durch die Leichtigkeit und den Ornamentenreichtum der Architektur (Abb. S. 3). Unter den Portalen sind an erster Stelle die beiden Portale der Liebfrauenkirche in Trier zu nennen, beide von dem Reiz der frühgotischen Laubornamentik Frankreichs; das gröfsere hat dazu von dem alten Figurenschmuck noch den gröfsten Teil bewahrt. Diesen künstlerisch bedeutenderen



Das Portal der Nikolaikapelle in Obermarsberg.

Werken schliefsen sich das strenge, noch zahlreiche Farbenspuren aufweisende Portal des 13. Jahrhunderts aus dem Trierer Dom und das reiche Übergangsportal der Andernacher Liebfrauenkirche aus der Zeit um 1220 an. Unter den drei westfälischen Portalen des 13. Jahrhunderts aus Westerkappeln, Coesfeld und Obermarsberg ist das letztgenannte eine kleine, technisch etwas zurückgebliebene Arbeit, die aber in reizvoller Form romanische Ornamentik und gotische Grundformen vermengt (Abb. S. 4).

Die ganze Originalität und der Reichtum der Formen kommen dann vornehmlich noch an zwei Werken zum Ausdruck; die durchbrochene Abschlufswand der Allerseelenkapelle im Kreuzgang des Aachener Münsters, ein Rest der Bauten Philipps von Schwaben aus der Wende des 12. Jahrhunderts, ist als Trennungswand in den Hauptsaal der kirchlichen Schätze eingebaut; das verschiedenfarbige Material hebt hier den Reiz der Formen noch wesentlich. Das andere Werk, ein grofser Baldachin aus der Benediktinerkirche Maria-Laach auf 6 Säulen, aus der Zeit um 1250, unter dem ein halbes Jahrhundert später das Stiftergrab errichtet wurde, ist mit seiner durchbrochenen bizarren Haube eine der eigenartigsten Erscheinungen der romanischen Kunst in den Rheinlanden, erfüllt von vollkommen barocken Ideen.

Die monumentale figürliche Plastik ist für die Frühzeit namentlich vertreten durch Abformungen der Chorschranken aus Trier, Minden

Grabmal des Erzbischofs Johannes von Metzenhausen im Dom zu Trier.

und Gustorf, dazu kommt eine grofse Reihe von Einzelfiguren, namentlich frühgotische Madonnen. In sich abgerundet erscheint die Reihe von Grabdenkmälern, die mit der Grabplatte Wittekinds aus dem Kloster Enger beginnt, die wichtigsten Hochgräber des 13. und 14. Jahrhunderts umfafst und in den beiden grofsen Frührenaissancedenkmälern des Trierer Domes endet: dasjenige des Kurfürsten Richard von Greiffenklau von schlankem Aufbau mit überaus feiner, wohl niederländisch beeinflufster Ornamentik, dasjenige des Kurfürsten Johannes von Metzenhausen († 1541) von breiter dekorativer Anlage, kräftig im Aufbau mit der grofs aufgefafsten Figur des Verstorbenen (Abb. S. 5). Es scheint fast, als ob es erst dieser Nachbildungen bedarf, um diesen beiden Werken, die an einer so bekannten Kunststätte wie dem Trierer Dom stehen, zu einer Anerkennung ihres hohen künstlerischen Wertes zu verhelfen.

Schwieriger erschien es, einen Überblick über die beiden anderen grofsen Gebiete der Monumentalkunst, Architektur und Wandmalerei, zu geben. Nur in einem Fall ist es gelungen, ein hervorragendes rheinisches Bauwerk, den Dom in Wetzlar, in plastischer Form zu vergegenwärtigen. Kein Bauwerk Westdeutschlands ist so geeignet, in die Bauweise des Mittelalters einzuführen, wie gerade der Wetzlarer Dom mit dem einen grofsen gotischen Turm und den Anfängen der Westfassade, die die alte romanische Westfassade, den sog. Heidenturm, noch umschliefsen; gerade hier würde keine graphische Darstellung fähig sein, ein so klares anschauliches Bild zu geben von dieser in der Ausführung unterbrochenen grofsen Bauaufgabe. Da heute die Erhaltung dieses Bauwerkes eine der wichtigsten Aufgaben der rheinischen Denkmalpflege ist, so ist das im Auftrag des Wetzlarer Dombauvereins hergestellte Modell doppelt freudig zu begrüfsen.

Für eine umfassendere Veranschaulichung der Entwicklung der westdeutschen Architektur ist die Königliche Staatsregierung eingetreten, indem sie die Mittel für Herstellung von etwa 75 Aufnahmen der hervorragendsten Bauwerke der beiden Provinzen durch die Königliche Mefsbildanstalt in Berlin bereitstellte (Abb. S. 7). Die sämtlichen Epochen von der Römerzeit bis zum Zeitalter des Rokoko haben Berücksichtigung

Blick in die obere Galerie mit den Grossbildern der Königlichen Messbildanstalt in Berlin.

gefunden; die Gröfse der Bilder, 1,50 m Höhe, überschreitet den bisher üblichen Mafsstab ganz bedeutend. Als Ergänzung hierzu treten photographische Vergröfserungen nach den für die westfälische Denkmälerinventarisation gefertigten Aufnahmen in einer reichen sorgfältigen Auswahl.

Nach den älteren Wandmalereien haben schon seit einigen Jahren der Westfälische Provinzialverein für Kunst und Wissenschaft, namentlich aber die Rheinische Provinzialverwaltung getreue Aquarellkopien anfertigen lassen, um diesen wertvollen Schatz westdeutscher Kunstgeschichte wenigstens in etwa dauernd zu erhalten. Leider fällt ja so vieles von alten Wandmalereien, was nach langem Schlummern unter der Tünche herausgeholt wird, entweder der Zerstörung oder unverständiger weitgehender Restauration zum Opfer. Die zum Teil mustergültigen Kopien sollen einer demnächst erscheinenden gröfseren Veröffentlichung der romanischen Wandmalereien in den Rheinlanden als Grundlage dienen, deren reiche Ausstattung durch die Liberalität eines rheinischen Mäcenaten ermöglicht worden ist.

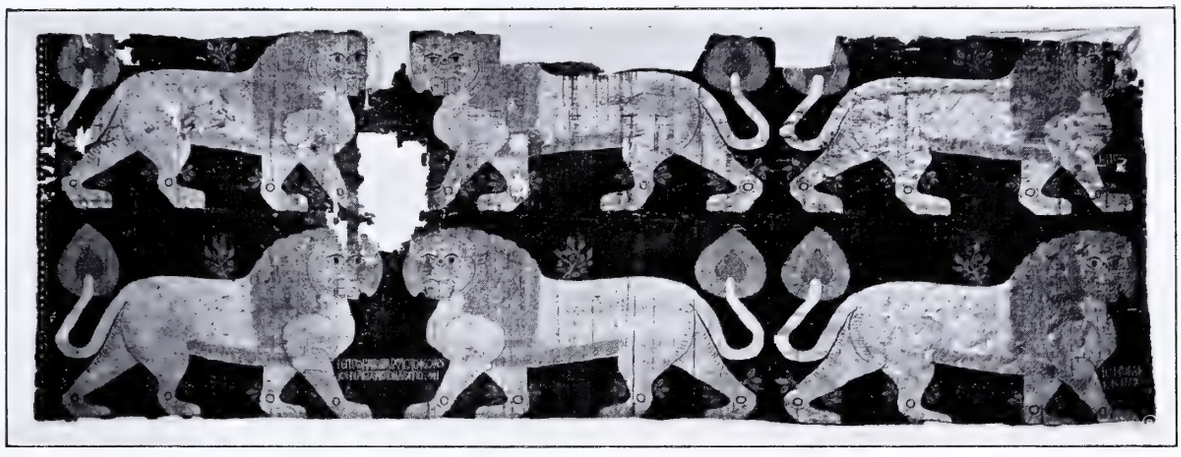
Die römische Kunst.

Wenn man von den vielen Spolien absieht, deren sich die mittelalterliche Goldschmiedekunst mit Vorliebe bedient hat, so ist das auf der Ausstellung gebotene Bild keineswegs vollständig. Das hat verschiedene Gründe; die Hauptsammelpunkte für römische Kunst bilden die Provinzialmuseen und das städtische Museum in Köln. Für die Ausstellung kamen im wesentlichen deshalb nur die Privatsammlungen in Betracht, die in Köln entstanden sind, seitdem nach dem Jahre 1880 die um die Altstadt gelegenen römischen Gräberfelder reiche Ausbeute geliefert haben und auch noch zum Teil versprechen. Dem feinen Privatsammler sagt ja auch die Zusammenstellung von Fragmenten nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten, wie es eine Aufgabe der Museen ist, nicht so sehr zu. So ist denn vornehmlich hier die rheinische Glasindustrie der römischen Zeit zum Ausdruck gekommen; das ist ja auch das Fabrikationsgebiet, auf dem die Rheinlande als Kolonie das Mutterland Italien und auch alle anderen römischen Kolonien weit überflügelt hat. Auch im Mittelalter und in der Renaissancezeit steht ja die rheinische Glasindustrie auf einer ganz aufserordentlichen Höhe; man neigt immer mehr dazu hin, einen grofsen Teil der Venezianer Gläser als rheinisches, speziell kölnisches Fabrikat in Anspruch zu nehmen. Was hier namentlich aus den Sammlungen der Frau Maria vom Rath und des Konsuls C. A. Niefsen in sorgfaltiger Auswahl an wohlerhaltenen römischen Gläsern zur Ausstellung gekommen, ist in der That geeignet, einen ziemlich vollständigen Überblick über diesen künstlerisch so hochstehenden ältesten Industriezweig der Rheinlande zu gewähren. Von den schlichten einfarbigen Grabampullen und den grofsen Aschenurnen der Gräber bis zu den reichsten Spielarten sind die verschiedenen Gläserformen vertreten. Der reiche Schmuck aufgelegter Fadenverzierungen, die Technik des Gravierens und Schneidens von Glas, die Verwendung von Tier- und Fruchtformen, die Anwendung bunter Glasflüsse, die reichen gekniffenen Henkelausbildungen zeigen eine Durchbildung der Technik und eine Höhe der künstlerischen Erfindung, die ebensowohl die Renaissance wie auch die neuere Zeit nur mit schwerer Mühe haben wiedererobern können.

Was an römischen Edelmetallarbeiten ausgestellt ist, giebt nur ein unvollständiges Bild. Vieles von diesen Arbeiten reicht schon in die fränkische und die merovingische Zeit hinein, so namentlich die derben Fibulen mit Halbedelsteinen. Immerhin sind sie für eine Darstellung der rheinischen Kunst von erheblichem Interesse, weil sie uns den Weg zu den Edelmetallarbeiten des Mittelalters weisen. Dort liegt eine so erhabene Höhe rheinischen Kunstlebens, dafs auch die bescheidenen Vorläufer in der Entwicklung eine tiefergehende Wertschätzung wohl verdienen.

Östliche Einflüsse.

Durch die zweite Hälfte des ersten Jahrtausends geht ununterbrochen eine lebhafte Wechselbeziehung kultureller Art zum Osten hin, Byzanz steht in einem dauernden Zusammenhang mit dem Westen. In der kunstgeschichtlichen Forschung haben diese Beziehungen eine sehr verschiedenartige Auffassung erfahren. Die ältere Forschung wollte ja die ganze Blüte der romanischen Kunst auf byzantinische Einflüsse zurückführen; die Reaktion konnte nicht ausbleiben und so kam man vor wenigen Jahrzehnten dazu, die romanische Kunst ganz von den östlichen Einflüssen lossprechen zu wollen. Auch diese Reaktion hat in ihrer Einseitigkeit nicht standhalten können; immer mehr ringt sich heute die Erkenntnis durch, wie tiefgehende künstlerische Einflüsse von Byzanz den ganzen Westen in der Frühzeit der romanischen Kunst überschwemmt haben und wie grofs der direkte Warenimport von Byzanz aus gewesen sein mufs. Ebenso zeigt sich aber auch immer mehr, dafs Byzanz vielfach nicht Ausgangspunkt, sondern nur Vermittler dieser kulturellen Beeinflussung gewesen ist. Sassanidische Waren sind über Byzanz gekommen, aber auch die byzantinische Kunstübung ist vom Sassanidenreich aus wesentlich beeinflufst worden. Heute wissen wir auch schon, wie stark die persische Kunst, die das Erbe der Kunst des Sassanidenreiches antrat, mit chinesischen Elementen durchsetzt ist. Die Bewegung stockt mit dem Sturz des oströmischen Reiches, Sicilien und namentlich Venedig hatten das Glück, die Reste dieser leb-



Byzantinischer Seidenstoff aus dem Schrein des h. Anno in Siegburg.

haften Kunst- und Handelsbeziehungen zum Osten zu übernehmen.

Mitten hinein in diesen grofsen, lebhaften Kulturstrom führen zwei kleine eng umgrenzte Gruppen der Ausstellung; die eine umfafst nur wenige Gewebe, die andere einige Goldschmiedewerke, aber diese wenigen Proben rechnen zu dem Kostbarsten, was ein Rückblick auf die Geschichte der Rheinlande aufzuweisen vermag. Der Gläubigkeit der romanischen Zeit danken wir die Erhaltung der fünf seltenen Stoffe, da man in diese besonders geschätzten Gewebe die wertvollsten Reliquien einzuhüllen pflegte. Voran stehen zwei Stoffe aus der Kirche S. Ursula in Köln, der eine wohl ein oströmisches Gewebe mit der Darstellung von Cirkus-Jagdscenen in der üblichen Kreismusterung. Der andere Stoff zeigt den Sassaniden-König Chosru II. (591—628) auf dem Greifen reitend, das Zeichen der Apotheose. Für die Rheinlande weitaus wertvoller erscheinen zwei weitere Stoffe; der eine, aus dem Schrein des h. Cunibertus in Köln herrührend, hat eine ungewöhnlich grofse Kreismusterung, wie sie sonst nur noch an dem Elefantenstoff bekannt ist, der in dem Schrein des Aachener Münsters die Gebeine des grofsen Kaisers Karl umhüllt. In dem Kreisfeld des Kölner Gewebes erscheint der persische Prinz Baram Gor, der einen Löwen und einen Wildesel mit einem Pfeilschufs erlegt, — eine historische Persönlichkeit des 5. Jahrhunderts, die im 7. Jahrhundert, aus dem unser Stoff stammt, bereits der h. Hubertus des Ostens geworden war.

Das gröfste und wirkungsvollste dieser Seidengewebe kommt aus dem Schrein des h. Anno in Siegburg: goldgelbe, in majestätischer Ruhe schreitende Löwen auf violettem Grund; je drei von ihnen stehen in einer Breite von etwa 2,5 m in einer Reihe. Nach den Namensbeischriften der Kaiser Christophoros und Romanos haben wir es mit einem Werk der kaiserlichen Seidenweberei in Byzanz aus der Zeit um 925 zu thun (Abb. S. 9). Als letzter beschliefst ein arabischer Seidenstoff des 11.—12. Jahrhunderts, aus einem Grab der Kirche S. Gereon in Köln, diese Reihe.

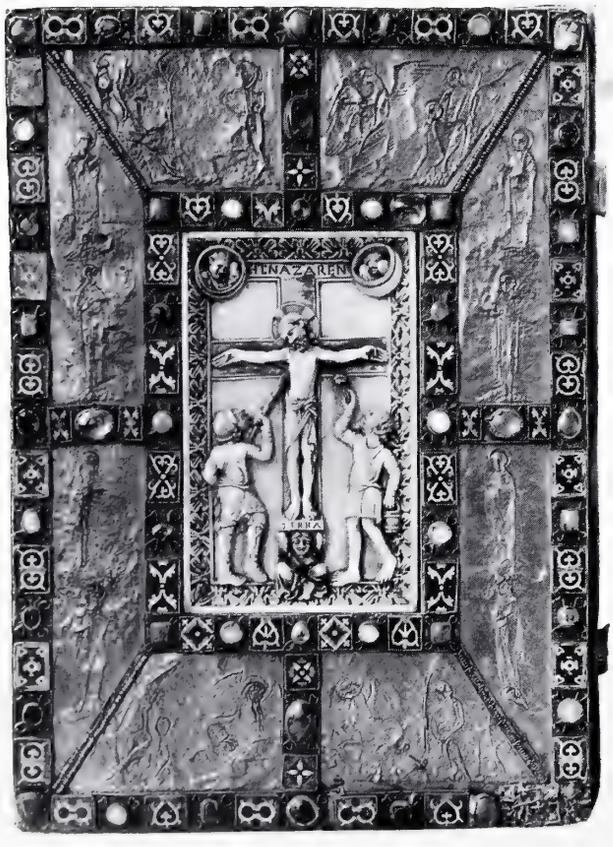
Die zweite Gruppe umfafst einige wenige Arbeiten, die in ihrem reichen Schmuck an Zellenschmelzen auf Gold und an Edelsteinen einen schwachen Abglanz von der Einwirkung byzantinischer Prachtliebe auf die deutsche Kunst der Ottonenzeit geben. Die Arbeiten, die sich auf Trier lokalisieren lassen, führen zu den hohen künstlerischen Aufschwung, den auf dem Gebiet der Edelmetallkunst Deutschland dank der östlichen Beeinflussung nahm. Die oströmische Prinzessin Theophanu, die Gemahlin Ottos II., an deren Namen wir mit einem gewissen Nimbus alle diese kunstfördernden Momente des 10. Jahrhunderts zu knüpfen gewohnt sind, scheint mit dem einen der Werke, dem Echternacher Codex, in einem direkten Zusammenhang zu stehen.

Am deutlichsten zeigen die merovingischen Goldarbeiten die primitive Stufe, auf der die Technik noch im 8. und 9. Jahrhundert stand; hier kommt namentlich das Taschenreliquiar aus dem Schatz in Enger, jetzt im Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin, in Betracht, das die Tradition mit Wittekind in Zusammenhang bringt. Die Vorderseite zeigt in den Rändern die alte Verroterie-Technik, flache Halbedelsteine in Goldzellen zu fassen; in den Flächen kommt hier aber schon in ziemlich barbarischer derber Behandlung das richtige Email hinzu, noch ungeschickt in den Farben und porös, vielleicht nach dem originellen Rezept gefertigt, das der Mönch Theophilus in seinem technischen Handbuch des 11. Jahrhunderts für Email angiebt, nämlich zu den Emailfarben Glaspasten älterer Mosaiken zu verwenden.

Diesem primitiven Werk gegenüber erscheinen die Arbeiten der Trierer Gruppe allerdings hoch erhaben; voran der Egbertschrein des Trierer

Domschatzes (Abb. S. 15). Der mit Elfenbeinplatten bekleidete Kern trägt ein Rahmensystem aus Goldplättchen mit ornamentalen durchsichtigen Schmelzen und aus Steinfassungen zwischen Filigran. In den einzelnen Feldern Platten mit den Evangelistensymbolen in Goldemail; auf dem Deckel ruht als Zeichen der Bestimmung, die Sandale des h. Andreas zu bewahren, ein goldgetriebener Fufs mit reichen Edelsteinbändern. Auch Teile älterer Zeit haben an dem Schrein Verwendung gefunden, eine fränkische Fibel mit einer Goldmünze Kaiser Justinians als Mittelstück, eine flache Scheibe aus sorgfältig ineinander verpafsten und in Gold gefafsten Almandinen. Eine umfängliche Aufschrift meldete, dafs Bischof Egbert von Trier (977—993) den Schrein zur Aufbewahrung der Sandale des h. Andreas, eines h. Nagels und anderer Reliquien habe fertigen lassen. Das Futteral zu dem h. Nagel ist in der gleichen Technik in Gold mit den gleichen durchsichtigen Schmelzen ausgeführt und zweifellos gleichzeitig mit dem Egbertschrein entstanden.

Ebenso auffällig ist die Übereinstimmung in der ganzen Schmuckgliederung bei einem kleinen Goldemailrahmen mit Edelsteinen mit den Langwänden des Egbertschreines; es scheint fast, als ob der kleine Rahmen, der heute eine ziemlich vergessene Existenz im Beuth-Schinkel-Museum in Charlottenburg führt und der der Tradition gemäfs von der Mosel herkommt, von einem ganz verwandten Kasten herkomme.



Der Echternacher Codex.

Der überaus reich mit Illustrationen ausgestattete Echternacher Codex, mit dem der letzte Bibliothekar des Klosters Echternach am Ende des 18. Jahrhunderts hausieren ging, bis das Buch in Gotha eine Heimstätte fand, trägt einen reichen Golddeckel mit einem Elfenbeinrelief (Abb. S. 10). Die Schmuckbänder zeigen die gleichen Goldemails, die gleichen Steinfassungen wie der Egbertschrein; in den einzelnen Feldern treten die äufserst sorgfältig getriebenen Einzelfiguren von Heiligen und gleichzeitigen Persönlichkeiten hinzu, darunter namentlich Otto III. und Theophanu. Aus den Bezeichnungen Rex für Otto III. und Imperatrix für Theophanu glaubt man annehmen zu dürfen, dafs der Codex aus der Zeit der Regentschaft Theophanus, 983—991, stammt. An Reichtum der Miniaturen und der äufseren Ausstattung ist der Echternacher Codex das glänzendste Zeugnis für die Höhe, die die Kunstübung unter dem kunstsinnigen Bischof Egbert in Trier um das Ende des 10. Jahrhunderts erreicht hatte. Es kann als ziemlich feststehend angenommen werden, dafs die Emails sämtlich einheimische Arbeiten, nicht byzantinische importierte Emailplättchen sind. Diese Importarbeiten, wie sie auf der Ausstellung auf den Codices der Domschätze in Aachen und Trier vielfach verwendet sind, haben eine ungleich kleinere Musterung und sorgfältigere Durchführung, die direkte Verwandtschaft zwischen beiden steht aber doch aufser allem Zweifel.

Nach allen Seiten spinnen sich von dieser Trierer Gruppe aus die Fäden weiter. Zwei Elfenbeinreliefs der bekannten Sammlung Figdor in Wien zeigen wohl die gleiche Hand wie das Kreuzigungsrelief des Echternacher Codex; sie kommen aus Coblenz, der Tradition nach sogar aus Cues a. d. Mosel, dem Heimatsort des bekannten Humanisten Nicolaus Cusanus.

Hier reiht sich auch der köstliche Goldschmuck einer deutschen Fürstin an, der in einem Grab in Mainz gefunden wurde und in den Besitz des Freiherrn Max von Heyl in Darmstadt kam. In seinem Reichtum, in seiner Vollständigkeit steht der Schmuck ohne jegliche Parallele da, eine seltene Offenbarung von dem Reichtum und der fürstlichen Prachtliebe, die unter byzantinischem Einflufs das Zeitalter der Ottonen beherrschte. Man ist heute durchweg geneigt, den gesamten Fund spätestens in den Anfang des 11. Jahrhunderts zu setzen. Aufser den zahlreichen Agraffen interessieren namentlich die grofsen Schmuckgehänge, die von dem Kopfschmuck aus das Gesicht umrahmten und auf die Brust herunterfielen. Es ist ein eigenartiges Bild dieser so mannigfach beeinflufsten Kunstübung; hier die byzantinischen importierten Goldemailplättchen, dazu als Steine fast ausschliefs-

lich römische Spolien, Gemmen, Kameen u. s. w., ferner an eigener Arbeit eine schon erstaunlich wachsende Geschicklichkeit in zierlicher Steinfassung und Filigranierung.

Am Schlufs dieser Reihe steht ein vielumstrittenes Werk rheinischer Emailkunst, eine runde Goldplatte in durchsichtigem Zellenschmelz mit der Sitzfigur des h. Severinus, aus der Kirche S. Severin in Köln. Die technisch vollendete Durchführung ganz in der Art der byzantinischen Zellenschmelze würden eine möglichst weit zurückgreifende Datierung dieses Stückes begründen können, anderseits zeugen ebensowohl die Tracht des sitzenden Bischofes und die lateinische Beischrift: Sanctus Severinus archiepiscopus für ein geringeres Alter, etwa das Ende des 11. Jahrhunderts. In dem Falle wird man aber mit vollem Recht nach den Bindegliedern zwischen der Emailplatte von S. Severin und den Werken vom Ende des 10. Jahrhunderts fragen müssen. Auf alle Fälle hat man es hier mit einem Ausläufer jener älteren Emailkunst der Wende des ersten Jahrtausends zu thun, dessen Bedeutung für die Entwicklung der rheinischen Edelmetallkunst im 12. Jahrhundert nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

Romanische Emailplatte von dem Hochaltar des Klosters Stablo.

Die rheinische Goldschmiedekunst des 12. und 13. Jahrhunderts. — Die Reliquienschreine.

Das 11. und das 12. Jahrhundert sind für die Rheinlande die Zeit eines gewaltigen Aufschwunges. Es ist die Zeit, in der die kölnischen Erzbischöfe eine wichtige Rolle in der italienischen Politik der deutschen Kaiser spielten, die Zeit einer grofsen Macht- und Besitzvermehrung der kölnischen Kirche. Hand in Hand damit geht der Aufschwung des kirchlichen Lebens, die Reformierung der alten und die Gründung neuer Klöster. Die Mehrzahl der bedeutendsten rheinischen Klöster entstammen dieser Zeit; Erzbischof Heribert gründet im Jahre 1003 die Abtei Deutz, sein Nachfolger Pilgrim im Jahre 1024 Brauweiler, die bedeutsamste Gründung ist die Stiftung von Siegburg durch den Erzbischof Anno im Jahre 1064. Dann folgt in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts unter der Führung des h. Norbert und des h. Bernhard von Clairvaux, die beide in die engsten Beziehungen zu den Rheinlanden traten, die machtvolle Ausbreitung der Prämonstratenser und der Cisterzienser; Schlag auf Schlag folgen die Gründungen der Klöster, die für die Rheinlande eine so hervorragende Bedeutung gewonnen haben: 1122 Kamp am Niederrhein, 1133 Kloster Altenberg bei Köln, 1134 Knechtsteden, 1188 Heisterbach. Der rapide Aufschwung dieser Gründungen, die rasche Vermehrung des Besitzes sprechen deutlich für die enorme wirtschaftliche Leistungsfähigkeit der Zeit. Neben diesen Erfolgen der kirchlichen Macht zeigt sich in den Städten ein ähnlicher Aufschwung, schon damals bereiten sich in Köln unter dem schnell erstarkenden Bürgertum die Kämpfe vor, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts zur Befreiung von der erzbischöflichen Macht führen.

Die Macht und die Kraft, die sich so aufgespeichert hatten, kommen um die Mitte des 12. Jahrhunderts in der Prachtentfaltung der

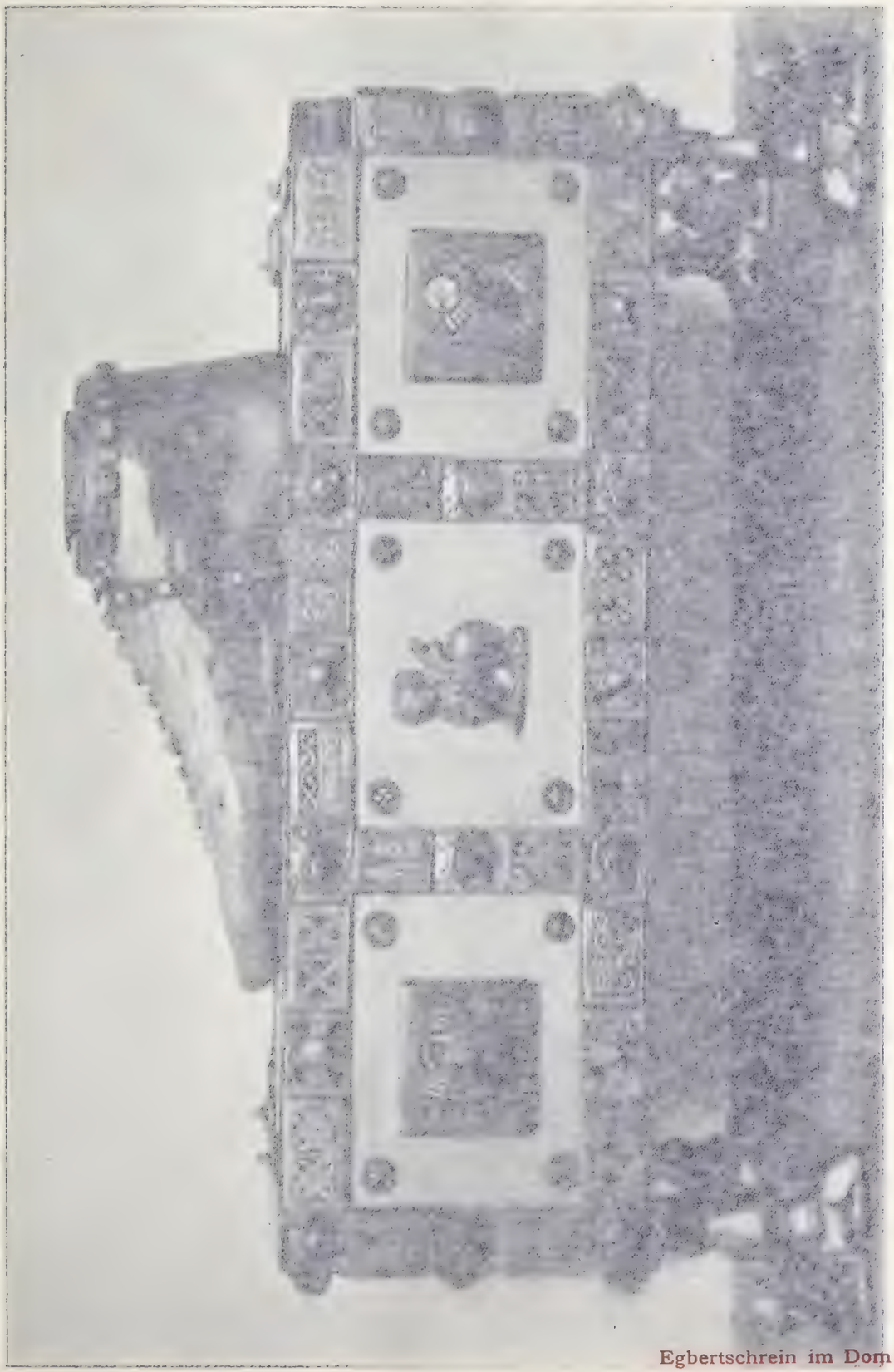
Der Schrein des h. Albinus in Köln.

schöne Kreuzfufs aus dem Museum in St. Omer, im Jahre 1890 in Paris ausgestellt, und der aus Stablo kommende Tragaltar im Brüsseler Museum vervollständigen diesen Kreis. Die Zusammengehörigkeit dieser als Stablenser Arbeiten genannten kleineren Stücke mit einem mit Köln in so engem Konnex stehenden Stücke wie der Heribertusschrein, dessen Herstellung überdies sich auf einen so langen Zeitraum erstreckt, lassen die Annahme einer besonderen Emailwerkstätte in Stablo auf jeden Fall sehr fraglich erscheinen.

Die Frage nach der Kleinplastik bei den romanischen Schreinen wird dadurch besonders schwierig, weil die meisten den Figurenschmuck, meist Sitzbilder der Apostel, im Lauf der Zeit eingebüfst haben. Von den eben genannten Schreinen zeigt nur der Heribertusschrein noch den vollständigen figuralen Schmuck, der allerdings besondere künstlerische Qualitäten aufweist, eine noch etwas archaische fein gefältelte Behandlung, aber von einer ziemlich grofsen und strengen Auffassung, die schon die hervorragenden Arbeiten vom Anfang des 13. Jahrhunderts ahnen läfst. Diese einfache Ruhe kommt nur bei den Figurenreliefs auf dem Dach des Viktorsschreines zur Geltung, die aber auch nicht vor der Wende des 12. Jahrhunderts entstanden sein dürften.

Zur reichsten Ausbildung kommt die Form des Schreines erst am Ende des 13. Jahrhunderts; der Schrein des Albinus aus S. Pantaleon in Köln und der Schrein des h. Anno aus Siegburg sind die hervorragendsten Werke dieser Richtung (Abb. S. 14 u. 17). Auch die drei weiteren Schreine aus dem Kloster des h. Anno, der Schrein der hh. Innocentius und Mauritius, der Benignusschrein und der Honoratusschrein gehören hierin; sie scheinen in schneller Folge im Anschlufs an den wahrscheinlich 1183 begonnenen Annoschrein entstanden zu sein. Im einzelnen geben sie aber trotz allen Reichtums in den Einzelformen keine besonderen neuen Offenbarungen gegenüber den beiden erstgenannten Prunkstücken. Leider hat keiner von allen diesen fünf Schreinen den ursprünglichen Figurenschmuck bewahrt.

Der wesentliche Fortschritt liegt gegenüber dem älteren Schreinstypus in der Zunahme der architektonischen Elemente im Aufbau; an die Stelle der flachen Pilastergliederung treten Doppelsäulen mit reichen Kapitälen, die Kämme erfahren eine reiche plastische Ausbildung, die Zwickel erhalten gleichfalls Figuren. Bei dieser architektonischen Umgestaltung kam der Metallgufs zu einer besonders reichen Bethätigung; der eigentlichen Emailkunst, die am Heribertusschrein und am Maurinusschrein so grofs und so verheifsungsvoll mit malerischen Aufgaben eingesetzt hatte, war damit die Möglichkeit einer Weiterentwicklung abgeschnitten, ihr blieb nur noch ein sehr beschränkter Wirkungskreis. Wohl hat sie dann auf dem engen Gebiet am Annoschrein und am Albinusschrein gröfsere künstlerische Feinheit, Mannigfaltigkeit im Detail, technische Geschicklichkeiten erreicht, sich auch einzelner Architekturglieder bemächtigt, so namentlich der Säulen, die nun mit besonderer Sorgfalt variiert werden. Im wesentlichen bleiben ihr aber nur die kleinen mit Filigranplättchen wechselnden Friesplatten, die Heiligenscheine der Figuren, die Inschriftstreifen und einzelne Streifen in der Gliederung der Dachflächen. Der Albinusschrein bietet eine besonders reiche Auswahl an Einzelmotiven; da taucht zum Beispiel ein besonders



Egbertschrein im Dom zu Trier.

Der Schrein des h. Anno in Köln.

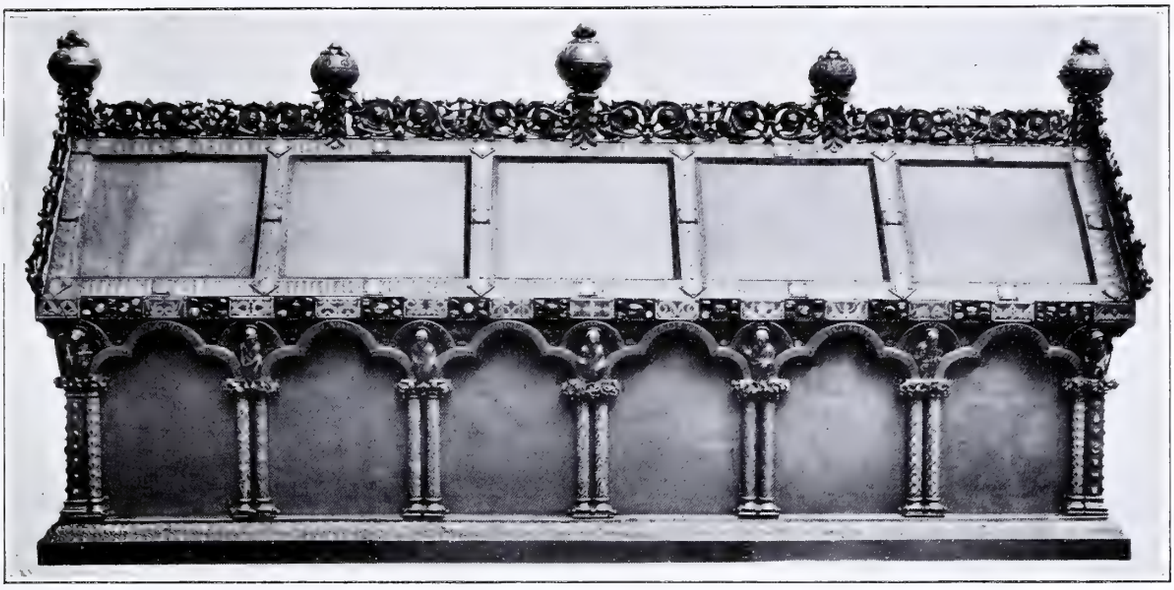
schöne Kreuzfufs aus dem Museum in St [illegible] im Jahre 1890 in Paris ausgestellt, und der aus Stablo kommende Tragaltar im Brüsseler Museum vervollständigen diesen Kreis. Die Zusammengehörigkeit dieser als Stablenser Arbeiten genannten kleineren Stücke mit einem mit Köln in so engem Konnex stehenden Stücke wie der Heribertusschrein, dessen Herstellung überdies sich auf einen so langen Zeitraum erstreckt, lassen die Annahme einer besonderen Emailwerkstätte in Stablo auf jeden Fall sehr fraglich erscheinen.

Die Frage nach der Kleinplastik bei den romanischen Schreinen wird dadurch besonders schwierig, weil die meisten den Figurenschmuck, meist Sitzbilder der Apostel, im Lauf der Zeit eingebüfst haben. Von den eben genannten Schreinen zeigt nur der Heribertusschrein noch den vollständigen figuralen Schmuck, der allerdings besondere künstlerische Qualitäten aufweist, eine noch etwas archaische fein gefältelte Behandlung, aber von einer ziemlich grofsen und strengen Auffassung, die schon die hervorragenden Arbeiten vom Anfang des 13. Jahrhunderts ahnen läfst. Diese einfache Ruhe kommt nur bei den Figurenreliefs auf dem Dach des Viktorsschreines zur Geltung, die aber auch nicht vor der Wende des 12. Jahrhunderts entstanden sein dürften.

Zur reichsten Ausbildung kommt die Form des Schreines erst am Ende des 13. Jahrhunderts; der Schrein des Albinus aus S. Pantaleon in Köln und der Schrein des h. Anno aus Siegburg sind die hervorragendsten Werke dieser Richtung (Abb. S. 14 u. 17). Auch die drei weiteren Schreine aus dem Kloster des h. Anno, der Schrein der hh. Innocentius und Mauritius, der Benignusschrein und der Honoratusschrein gehören hierin; sie scheinen in schneller Folge im Anschlufs an den wahrscheinlich 1183 begonnenen Annoschrein entstanden zu sein. Im einzelnen geben sie aber trotz allen Reichtums in den Einzelformen keine besonderen neuen Offenbarungen gegenüber den beiden erstgenannten Prunkstücken. Leider hat keiner von allen diesen fünf Schreinen den ursprünglichen Figurenschmuck bewahrt.

Der wesentliche Fortschritt liegt gegenüber dem älteren Schreinstypus in der Zunahme der architektonischen Elemente im Aufbau; an die Stelle der flachen Pilastergliederung treten Doppelsäulen mit reichen Kapitälen, die Kämme erfahren eine reiche plastische Ausbildung, die Zwickel erhalten gleichfalls Figuren. Bei dieser architektonischen Umgestaltung kam der Metallgufs zu einer besonders reichen Bethätigung; der eigentlichen Emailkunst, die am Heribertusschrein und am Maurinusschrein so grofs und so verheifsungsvoll mit malerischen Aufgaben eingesetzt hatte, war damit die Möglichkeit einer Weiterentwicklung abgeschnitten, ihr blieb nur noch ein sehr beschränkter Wirkungskreis. Wohl hat sie dann auf dem engen Gebiet am Annoschrein und am Albinusschrein gröfsere künstlerische Feinheit, Mannigfaltigkeit im Detail, technische Geschicklichkeiten erreicht, sich auch einzelner Architekturglieder bemächtigt, so namentlich der Säulen, die nun mit besonderer Sorgfalt variiert werden. Im wesentlichen bleiben ihr aber nur die kleinen mit Filigranplättchen wechselnden Friesplatten, die Heiligenscheine der Figuren, die Inschriftstreifen und einzelne Streifen in der Gliederung der Dachflächen. Der Albinusschrein bietet eine besonders reiche Auswahl an Einzelmotiven; da taucht zum Beispiel ein besonders

Egbertsschrein im Dom zu Trier.



Der Schrein des h. Anno in Siegburg.

erfinderischer Emailkünstler auf, der die alte Zellenschmelztechnik besonders geschickt in einfachen Flächenmustern mit dem Grubenschmelz verbindet. Die Überwindung technischer Schwierigkeiten kommt namentlich in den prachtvollen Knäufen des Annoschreines zum Ausdruck.

Die Kleinplastik hat in dieser ganzen Umwandlung die glänzendsten Fortschritte gemacht; hier setzt ein äufserst intimes Naturstudium ein, die Verbindung der vegetabilen Motive mit Tier- und Menschendarstellungen kommt namentlich in den Kämmen und den Kapitälen des Annoschreines zu überraschenden künstlerischen und technischen Erfolgen. Die Zwickelfigürchen der Apostel am Annoschrein zeigen um das Jahr 1200 die rheinische Plastik auf einer ganz ungeahnten Höhe der Individualisierung der Typen. Allerdings ist auch der Annoschrein der einzige aus der ganzen Gruppe, bei dem die Reste des figürlichen Schmuckes so aufserordentlich hervorstechen.

Die Gruppe der romanischen Reliquienschreine beschliefsen der Prudentiaschrein aus Beckum und der Schrein des h. Suitbertus aus Kaiserswerth. Im Aufbau ist der Prudentiaschrein noch etwas archaisierend, gleichmäfsige Kleeblattbogen auf Doppelsäulchen an allen Seiten. In den ornamentalen Details zeigt er eine starke Verwandtschaft mit dem Marienschrein des Aachener Münsters, der im Jahre 1238 vollendet wurde. Auffallend ist bei dem Beckumer Schrein das vollständige Fehlen von Emails. Die Figuren sind von einer etwas zurückgebliebenen Auffassung, ein wenig archaisch in ihrer Haltung und in den fein gefältelten Gewändern.

Der Schrein des h. Suitbertus, dessen Vollendung in der Regel in das Jahr 1264 gesetzt wird, hat noch die gleiche Gliederung wie der Annoschrein. Bei der Verwandtschaft des Aufbaues erscheint der schnelle Rückgang der Emailtechnik und der Gufstechnik um so auffälliger. Nur die Inschriftstreifen und die kleinen mit Filigranstücken wechselnden Plättchen der Friese sind emailliert; in Zeichnung und Farbe, in der Ausführung reicht keines dieser Emails auch nur entfernt an die älteren Stücke heran. Die Säulen und die Fonds der Figuren haben eine schlichte Musterung durch eingeschlagene Stempel; die gesamte Durchführung der Gliederung, die allerdings vor einem halben Jahrhundert eine wenig glückliche Restauration erfahren hat, ermangelt jener Delikatesse, mit der jedes einzelne Schmuckteilchen am Annoschrein ausgeführt ist. Der hohe Wert des Schreines beruht auf den Figuren; hier kommt mit besonderem Reiz die Frühgotik, ganz unter französischem Einflufs, zur Geltung. Ob diese vornehmen ruhigen Sitzfigürchen der Apostel in ihrem glatten Faltenwurf noch zu dem Vollendungsjahr 1264 in Beziehung stehen, ist zweifelhaft, möglicherweise sind sie auch etwas später zu datieren. Die Einflüsse von der Monumentalplastik Frankreichs her sind aufser Zweifel; wie lange Zeit diese Bewegung aber brauchte und wie die Einwirkung auf die Kleinplastik sich vollzog, darüber schwebt noch ein tiefes Dunkel. Der Suitbertusschrein schliefst die Reihe der rheinischen romanischen Schreine mit dem alten Aufbau; was hergebrachte Kunst an ihm ist, zeigt den vollkommenen Niedergang; was neu an ihm ist, die vorzügliche Plastik, weist auf die westlichen Einflüsse, die nun den romanischen Stil überfluten und ersticken.

Kopfseite des Annoschreines in der Pfarrkirche zu Siegburg.

Der Patroklusschrein des Königl. alten Museums in Berlin.

Die gotischen Reliquienschreine.

Die äufsere Form der grofsen Reliquienbehälter unterliegt allzuschnell der energischen Übertragung architektonischer Formen, mit der die Gotik rücksichtslos die ganze Kirchenausstattung bis zum kleinsten Gerät bedacht hat. Der älteste dieser Schreine ist der Patroklus-Schrein aus Soest, der im Jahre 1841 mit knapper Not der Einschmelzung entging und sich seitdem im Königlichen Museum in Berlin befindet. Der Goldschmied Siegefrid in Soest begann mit der Arbeit wahrscheinlich im Jahre 1313. Der Aufbau, der seine alte Form bei der Wiederherstellung nach 1841 nicht ganz behalten hat, ist mit seinen Strebepfeilern, Fialen und Mafswerkfüllungen ohne weiteres aus der Architektur übernommen. Die Standfiguren sind äufserst sorgfältig behandelt, aber ein wenig ungeschickt in der Haltung. Mit dem Patroklus-Schrein beginnen die letzten Reminiscenzen an die grofsen Prachtschreine der romanischen Zeit zu schwinden, nämlich die Apostelreihe; wir finden sie in der Ausstellung nur noch einmal an dem kleinen, trefflich erhaltenen Schrein der h. Regina aus Rhynern i. W., ein reizvolles Werk aus dem Jahre 1457.

Häufiger treten jetzt die rein architektonischen Reliquienbehältnisse auf, wie deren Osnabrück allein vier zur Ausstellung gebracht hat, zwei aus dem Dom und zwei aus der Johanniskirche. Die kleinen Schreine haben vollständig die Form eines Gebäudes angenommen bis auf die verglasten Mafswerkfenster, hinter denen die Reliquien sichtbar sind; der figürliche Schmuck ist hier ganz zurückgetreten. Dieselbe Form haben dann zum Teil auch die spätgotischen bemalten Holzschreine übernommen, wie der kleine an den Langseiten mit verglasten Mafswerkfenstern versehene, sonst bemalte Schrein aus Straelen, ein niederländisches Werk vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Diese ganzen Schreine sind, da es sich meist wohl nicht mehr um eigentliche Grabtumben von Heiligen handelt, sondern um Behältnisse kleinerer, wohl erst spät erworbener Reliquienpartikel, von dem alten Mafsstab abgewichen und haben wesentlich kleinere Dimensionen angenommen. Nur noch einmal hat sich am Ausgang der gotischen Zeit Köln — wohl im Hinblick auf die grofsen romanischen Prachtschreine Kölns — an die Aufgabe eines so grofsen Reliquienschreines herangewagt; es ist der Schrein mit den Reliquien der Macchabäischen Brüder, der jetzt in der Andreaskirche bewahrt wird. Bei allem Reichtum in der Gliederung durch die figurenbekrönten Strebepfeiler, den 40 Reliefs auf den Dachflächen und Seitenwänden, den grofsen Szenen auf den Schmalseiten kann der Macchabäerschrein den künstlerischen Vergleich mit irgend einem der älteren Schreine nicht aushalten. Erst die Barockzeit hatte auf diesem Gebiet bessere Erfolge zu verzeichnen dadurch, dafs sie in verständiger Weise auf die Formen des einfachen Kastens, der Kassette, zurückgriff; eines der glücklichsten Beispiele dieser Art in der Ausstellung ist der kleine silberne Schrein vom Jahre 1642 aus der Jesuitenkirche in Köln, in dem das Gewand des h. Ignatius bewahrt wird.

Kirchengerät der romanischen und gotischen Zeit.

Die Schätze an kleinerem Kirchengerät der verschiedensten Art, die in dem Hauptsaal nach

Das Tragaltärchen der Franziskanerkirche in Paderborn.

den einzelnen Besitzern eine repräsentative Ausstellung erfahren haben, bieten ein besonders buntes Bild. Der Besitz vieler Kirchen ist so reich, dafs Stücke der verschiedensten Provenienz in einer Vitrine enthalten sind. Eine kurze sachliche Betrachtung wird sich schwer an dieses System, das auch dem Katalog zu Grunde gelegt worden ist, halten können, sondern die hervorragenden Stücke ihrer Zweckbestimmung nach zusammenstellen.

Im Anschlufs an die vorausgegangene Behandlung der prunkvollen grofsen Reliquienbehältnisse wird sich am vorteilhaftesten hier auch die grofse Gruppe der kleineren Reliquiare angliedern, zumal da die mannigfachsten Beziehungen zur Emailkunst hier vorliegen; hierzu gehören dann auch zweckmäfsig die Tragaltäre. Alles, was an besonderer Technik bei den Schreinen zum Ausdruck gekommen ist, findet sich auch dort wieder. Voran steht wiederum die Pfarrkirche in Siegburg mit dem Schatz der alten Abtei. Der schon erwähnte Gregorius-Tragaltar und der Mauritius-Tragaltar sind Prototype der beiden Arten rheinischer Tragaltärchen; die Gruppe des Gregorius-Altares, dem sich in der Ausstellung namentlich der kleine Tragaltar der Viktorskirche in Xanten und derjenige aus S. Maria im Kapitol anschliefsen, zeichnet sich durch den gröfseren Figurenreichtum und die minutiöse Behandlung aus. In diese Gruppe gehören auch die schönen Reliquienbehälter in Form von Kuppelkirchen, von denen leider keines für die Ausstellung gewonnen werden konnte: das schönste, aus dem Stift Hochelten am Niederrhein herkommend, jetzt im South Kensington-Museum in London, zwei andere im Welfenschatz und im Darmstädter Museum. Die Gruppe des Mauritius-Tragaltares ist durch die einfachere dekorative Art gekennzeichnet; die Langseiten zeigen meist in einer weifs emaillierten Bogenstellung die Sitzbilder der Apostel. In der Ausstellung kommt hier das Tragaltärchen aus M.-Gladbach in Betracht; sehr verwandt sind zwei Exemplare im Welfenschatz und im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Auch Limoges hat im Beginn des 13. Jahrhunderts mit seinen kleinen Reliquienbehältern in Email die Rheinlande überflutet; in den rheinischen und westfälischen Kirchen wird eine ganze Reihe dieser Reliquiare bewahrt. Der Siegburger Kirchenschatz besitzt zwei sehr gute Exemplare; andere sind aus den Kirchen in Gerresheim und Clarholz ausgestellt.

Hier ist auch eine besonders reizvolle Gruppe von romanischen Tragaltärchen anzureihen, die zwar des Emailschmuckes ganz entbehren, dafür aber durch den Reichtum der Darstellung, künstlerische Zeichnung und die technische Meisterschaft der Gravierung ausgezeichnet sind. Sie sind sämtlich westfälischen Ursprunges; der Ruotgerus-Altar des Paderborner Domes zeigt in seinen überaus sicher und prägnant gezeichneten Niellodarstellungen das übliche Schema der sitzenden Apostel an den Seitenwänden und des Mefsopfers auf dem Deckel. Die Darstellung des Bischofs Meinwerk auf dem Deckel als Celebranten, noch die schon früher versuchte Identifizierung des Stifters Ruotgerus mit dem Ruotgerus, der als Verfasser der „Schedula diversarum artium", jenes merkwürdigen kunstgewerblichen Handbuches aus dem 11. Jahrhundert, gilt, machen jedoch eine Datierung des Werkes auf die Wende des 11. Jahrhunderts schwerlich möglich. Dieser Ruotgerus-Altar ist wahrscheinlich schon in den Anfang des 12. Jahrhunderts zu setzen und nicht viel älter als der zeichnerisch noch weit bedeutendere Altar aus der Franziskanerkirche in Paderborn (Abb. S. 20). Hier sind

Die Reliquientafel des Fritzlarer Domschatzes.

die Seitenwände mit einheitlichen grofsen Szenen aus vergoldetem ausgeschnittenen Kupferblech bekleidet, Darstellungen aus dem Martyrium der hh. Felix und Blasius. Es sind äufserst lebendige Kampfes- und Marterdarstellungen von überaus exakter Ausführung, für die Kostümkunde und namentlich auch für die Waffenkunde von ganz hervorragender Bedeutung. Der Tragaltar, der um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, stammt aus dem Abdinghof-Kloster in Paderborn, der grofsen Benediktinergründung Bischof Meinwerks; die Verwandtschaft mit den Miniaturen des gleichzeitigen Abdinghof-Evangeliars, das sich jetzt in der Kasseler Landesbibliothek befindet, steht wohl aufser Zweifel.

Im Osnabrücker Domschatz sticht das romanische Elfenbein-Tragaltärchen, das sogen. Opfer-Reliquiar, durch seine Eigenart und seine Seltenheit hervor; es dürfte unter den westdeutschen Tragaltären wohl nur in einem Tragaltar des Darmstädter Museums ein Analogon finden. Die Seitenflächen und der Deckel sind in hohem Relief geschnitten, deshalb leider auch stark abgenutzt, die Wände mit Szenen aus dem Leben Christi, der Deckel mit den üblichen alttestamentarischen Vorbildern des Mefsopfers. Sehr merkwürdig ist die Verwendung einer Krystallscheibe, die mit einer späteren Pergament-Miniatur unterlegt ist, an Stelle des Altarsteines.

Als eine besondere Form des Reliquiars fällt die Reliquientafel ins Auge, die in der Ausstellung durch eine Reihe romanischer, überaus seltener Exemplare vertreten ist. Die halbrunde Reliquientafel des Fritzlarer Domschatzes ist eines der merkwürdigsten Beispiele; die Ränder sind reich mit Email geschmückt, auf der Vorderseite dazu eine Reihe von Elfenbeinfigürchen, die vielleicht von einem wenig älteren Elfenbeinkasten herrühren; als Bekrönung dient ein kurzes, wohl noch merovingisches Beschlagstück. Die Rückseite mit ihrem einheitlichen, grofs angelegten Drachenornament in der Schmelzfirnistechnik, dem sogen. Email brun, zeigt die ganze Gröfse der romanischen Ornamentik. Der rheinische Ursprung wird ohne weiteres durch die Verwandtschaft der Ornamentik und der Emails mit der älteren Gruppe des Kölner Emails aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bezeugt.

Eine besondere Ausgestaltung findet die Reliquientafel als Behälter einer Partikel oder eines kleinen Holzkreuzes vom Kreuze Christi. Der Ritter Heinrich von Ulmen hatte im Jahre 1204 bei der Eroberung von Constantinopel eine solche Reliquientafel byzantinischer Herkunft mitgebracht und dem Kloster Stuben a. d. Mosel geschenkt; sie befindet sich heute im Limburger Domschatz. Wenige Jahre später entstanden

Die Kreuzreliquientafel der Mettlacher Pfarrkirche.

Das Cappenberger Kopfreliquiar.

die beiden zur Ausstellung gekommenen Nachahmungen dieser Kreuzestafel, die sich im Besitz der katholischen Pfarrkirche in Mettlach und der Matthiaskirche in Trier befinden. Beide Tafeln sind so eng verwandt, dafs sie wahrscheinlich aus der gleichen Werkstätte in Trier stammen. Die Kreuzreliquien, die durch Teilung der von Heinrich von Ulmen mitgebrachten Reliquie gewonnen wurden, sind jedesmal in die Form des griechischen Doppelkreuzes gefafst; der Grund enthält eine grofse Reihe weiterer Reliquienbehältnisse, die bei der Tafel aus St. Matthias durch Krystalle geschlossen sind; bei der Mettlacher Tafel treten dafür kleine Thürchen ein, auf denen die betr. Heiligen, von denen die Partikel stammen, graviert und emailliert sind. Besonders auffällig ist die Übereinstimmung der gravierten Rückseiten der Tafeln; sie sind grofszügig gezeichnet und führen uns aufser dem thronenden Christus mit den Evangelistensymbolen jedesmal eine Reihe von Einzelfiguren vor, die Schutzheiligen und die Stifter des Klosters, daneben aber auch die gleichzeitigen Gönner und die Vorstände des Klosters und zwar in beiden Fällen mit besonderer Bezugnahme auf die Überweisung der Kreuzreliquie und deren kostbare Fassung. Die beiden Tafeln, von denen die Mettlacher als Triptychon ausgebildet ist (Abb. S. 21), gehören zu den künstlerisch und geschichtlich wichtigsten Werken aus dem Beginne des 13. Jahrhunderts in den Rheinlanden; es sind nicht allein die Zeugnisse von der grofsen Blüte der Goldschmiedetechnik in Trier, sondern sie geben uns durch die persönlichen Beziehungen einen sehr interessanten unmittelbaren Einblick in die rheinische Klostergeschichte.

Zu einer überaus reichen Ausbildung hat es die mittelalterliche Kunst bei den kleineren Reliquienbehältnissen gebracht; besonders reizvoll erscheinen sie dort, wo man, der Reliquie entsprechend, eine besondere Form für das Reliquiar wählt. Die Ausstellung bietet gerade auf dem Gebiet der älteren Reliquiartypen ein mannigfaltiges, interessantes Bild, namentlich der Reichtum an Kopfreliquiaren und Reliquienbüsten, dann an Reliquienarmen fällt sofort auf. In der spätgotischen Zeit erst tritt daneben — wohl infolge der systematischen Reliquienteilung — in so grofser Menge das Ostensorium, in seiner Grundform der Monstranz gleichgebildet.

Kopfreliquiare der romanischen Zeit sind überaus selten, es sind meist kleine einfache Kopfnachbildungen, wie der derbe Gufs des 12. Jahrhunders mit eingelegten Augen aus der Lambertuskirche in Düsseldorf und der kleine goldgetriebene Reliquienkopf des Domes in Münster aus dem 12. bis 13. Jahrhundert. Das künstlerisch bedeutsamste und interessanteste unter allen westdeutschen Kopfreliquiaren der romanischen Zeit überhaupt ist wohl dasjenige der Klosterkirche in Cappenberg, ein kleiner Bronzegufs von etwas archaischer Auffassung, aber von einem ganz aufserordentlichen Streben nach Individualisierung und von äufserst subtiler Ausführung. Diese Vorzüge haben denn auch zu der etwas sehr zweifelhaften Hypothese verführt, dafs wir es mit einem gleichzeitigen Porträt Kaiser Friedrich Barbarossas zu thun hätten. Schon die Bestimmung des Kopfes, Haare von dem Haupte des h. Johannes aufzunehmen, ist damit schwer in Einklang zu bringen. Hier auch versucht man schon durch einen reichen Unterbau mit Engelfigürchen dem Ganzen ein eindrucksvolleres Aussehen zu geben (Abb. S. 22).

In dieser Hinsicht findet die Kopfform des Reliquiars erst im 14. und 15. Jahrhundert ihre vollkommene Ausbildung durch die grofsen

prunkvollen Reliquienbüsten. Nebeneinander her gehen hier die reichen Ausführungen in Edelmetall oder Kupfer mit denjenigen aus Holz, von denen die Sammlung Schnütgen eine umfangreiche interessante Auswahl bietet. Unter den Metallwerken steht die grofse Büste des h. Cornelius aus Cornelimünster an der Spitze, mit der reichen Mitra und dem Steinbesatz ein sehr imposantes Werk, nach den emaillierten Wappen, unter dem Abt Johannes von Levendael (1355 bis 1381) gefertigt. Auf der Brust ist ein grofser antiker Onyxkopf eingelassen, wie er den höheren Offizieren des römischen Heeres als Dienstauszeichnung und Schwertschmuck verliehen wurde (Abb. S. 23).

Die reichste Ausbildung der Reliquienbüste vergegenwärtigen die silbervergoldeten Büsten der h. Päpste Alexander und Petrus, Patrone der Stiftskirche in Aschaffenburg. Die Alexanderbüste aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist noch ziemlich einfach, weist aber doch schon die reiche naturalistische Behandlung der Ornamentstreifen auf; die als Gegenstück im Jahre 1473 von dem Frankfurter Goldschmied Hans Dürmsteyn gefertigte Petrusbüste ist ein Prunkstück allerersten Ranges. Leider haben beide Büsten eine galvanische Neuvergoldung erfahren; der Vergleich mit den anderen Werken mahnt hier allzudeutlich zur Vorsicht bei allen sogenannten Wiederherstellungen, denen gerade in den letzten Jahrzehnten so viele Werke der alten Goldschmiedekunst zum Opfer gefallen sind.

Der gotische Typus der silbergetriebenen Reliquienbüste ist sehr schnell verloren gegangen; die Spätzeit kennt relativ wenige Exemplare. Ein sehr interessantes Stück aus der Zeit des Überganges, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, ist die Büste des h. Patroklus aus der Patrokluskirche in Soest, auffällig einfach und grofs in den Formen, ein schlichtes Jünglingsporträt ohne grofsen Schmuck. Hier ist der Geist der Renaissance schon ganz zur Herrschaft gekommen, wenn auch die wenigen Details noch gotisch sind.

Der andere Typus des Reliquienbehälters, der vornehmlich vertreten ist, das Armreliquiar, kommt in gleich klarer Weise zum Ausdruck wie die Reliquienbüste. Der Spielraum, der hier dem Künstler gegeben ist, war aber ungleich beschränkter; es konnte sich im wesentlichen nur um den aufrecht stehenden Unterarm mit der Hand handeln, andere Ausbildungen sind überaus selten. Die romanischen Armreliquiare sind denjenigen der gotischen Zeit durchweg weit überlegen; die vier kölnischen Armreliquiare aus der Zeit um 1200, zwei aus der Kirche S. Gereon, zwei aus S. Cunibert, sind Meisterwerke der romanischen Goldschmiedekunst. Sie entbehren auch des üblichen Emailschmuckes nicht; die beiden Exemplare der Gereonskirche haben dazu einen reichen Steinbesatz, dafür entschädigt bei denjenigen der Cunibertskirche, denen leider die Hände verloren gegangen sind, die kräftige plastische Ausbildung des Filigrans; in dieser künstlerischen Prätension tritt das romanische Filigran mit Steinbesatz kaum an einem anderen Werk jener Zeit auf (Abb. S. 24).

Diesen Prunkstücken gegenüber fallen die gothischen Armreliquiare, wie sie in den Domschätzen in Paderborn und Münster aufbewahrt werden, wesentlich ab; es sind sehr einfache Silberarbeiten, deren künstlerische Einheitlichkeit einfach durch die grofsen mit Mafswerk geschlossenen Öffnungen nicht gerade günstig beeinflufst wird. Nur einzelne Exemplare

Die Corneliusbüste aus Cornelimünster.

stechen hier noch vorteilhaft ab, so namentlich das schöne Armreliquiar des Schatzes in Hochelten, das von zierlichen Engelfigürchen getragen wird und dessen Fläche ganz mit punzierten Ornamenten überzogen ist. Die Fingerringe, die heute die Hand schmücken, sind wahrscheinlich nicht ursprünglich zugehörig, sondern fromme Gaben späterer Zeit (Abb. auf dem Titel).

Auch die aus Metall getriebenen Heiligenstatuetten rechnen in diese Gruppe, da sie meist bestimmt waren, in ihrer Brust oder im Sockel eine Reliquie aufzunehmen. Wenn auch manche, namentlich diejenigen der späteren Zeit, nicht als Reliquiare dienten und einen mehr künstlerischen Selbstzweck hatten, so wird das doch schwerlich eine Trennung rechtfertigen. Die romanische Metallfigur ist — da namentlich die Sitzfigur Mariä aus dem Essener Münsterschatz fehlt — merkwürdigerweise so gut wie gar nicht vertreten; um so reicher ist die Fülle gotischer Statuetten: die strengen, etwas starren Figuren der hh. Liborius und Kilian aus dem Paderborner Dom, die grofse Sitzfigur Mariä und die Petrusfigur aus Osnabrück, aus dem Münsterschen Domschatz zwei Figuren der grofsen Serie der Apostelfiguren. Trotz aller hervorragenden Eigenschaften werden sie doch noch überboten durch den h. Michael des Stiftes Hochelten und durch die Madonna des kirchlichen Museums in Augsburg. Die Augsburger Madonna, eine süddeutsche Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts, zeigt in ihrem reichen, knitterigen und tief unterschnittenen Faltenwurf die Treibetechnik auf ganz bedeutender Höhe. Der h. Michael des Hochelten-Schatzes, zugleich ein interessantes Kostümbild, zieht durch die Frische und die Naivität der Auffassung an; das emaillierte Wappen mit der Namensumschrift der freigebigen Äbtissin Lucia von Kerpen, das in so anspruchsloser Weise dem Drachen auf den Rücken geheftet ist, bestimmt das Alter der Figur ziemlich genau auf den Anfang des 15. Jahrh. (Abb. S. 27).

Romanisches Armreliquiar der S. Cunibertskirche in Köln.

Die ganze Fülle des Ideenreichtums, die Lust an der Variierung in den Einzelformen, alle die Grazie und die Eleganz, deren die spätgotische Goldschmiedekunst fähig, das kommt nirgendwo eigenartiger und origineller zum Ausdruck als in den Fassungen der kleinen Reliquien. Das Altargerät, Kelch und Monstranz, waren durch ihre streng festgelegten rituellen Aufgaben so eng umgrenzt, dafs hier dem Künstler nicht viel Bewegungsfreiheit blieb; bei den spätgotischen Reliquienbehältnissen handelt es sich dagegen um Ostensorien, deren Form im einzelnen beliebig verändert werden konnte; nur die Gröfse der Reliquie und deren Sichtbarmachung waren bestimmend.

Vielfach schlofs man sich ja an die übliche Form der Monstranz mit dem senkrechten Glas- oder Krystallcylinder an, solche Stücke finden sich vielfach in der Ausstellung vertreten, so in den Kirchenschätzen der Stadt Köln, denjenigen aus der Lambertuskirche in Düsseldorf, aus Gräfrath und Hochelten. Gerade die drei letztgenannten Kirchenschätze aber zeigen einen ganz aufserordentlichen Reichtum an kleinen Ostensorien. Besonders beliebt ist die Form des liegenden Glascylinders, sei er nun ganz einfach ausgebildet, wie das eine Stück im Hocheltener Schatz, das nur auf 4 schlanken Füfsen ruht und durch ein anhängendes Wäppchen des Stifters und einen kleinen Fialenaufbau geziert, sei es, dafs sich ein reicher Strebewerkaufbau über dem Quercylinder erhebt (Abb. S. 28).

Monstranzen aus Ahrweiler,
Ratingen und Düsseldorf.

stechen hier noch vorteilhaft ab, so namentlich das schöne Armreliquiar des Schatzes in Hochelten, das von zierlichen Engelfigürchen getragen wird und dessen Fläche ganz mit punzierten Ornamenten überzogen ist. Die Fingerringe, die heute die Hand schmücken, sind wahrscheinlich nicht ursprünglich zugehörig, sondern fromme Gaben späterer Zeit (Abb. auf dem Titel).

Auch die aus Metall getriebenen Heiligenstatuetten rechnen in diese Gruppe, da sie meist bestimmt waren, in ihrer Brust oder im Sockel eine Reliquie aufzunehmen. Wenn auch manche, namentlich diejenigen der späteren Zeit, nicht als Reliquiare dienten und einen mehr künstlerischen Selbstzweck hatten, so wird das doch schwerlich eine Trennung rechtfertigen. Die romanische Metallfigur ist — da namentlich die Sitzfigur Mariä aus dem Essener Münsterschatz fehlt — merkwürdigerweise so gut wie gar nicht vertreten; um so reicher ist die Fülle gotischer Statuetten: die strengen, etwas starren Figuren der hh. Liborius und Kilian aus dem Paderborner Dom, die grofse Sitzfigur Mariä und die Petrusfigur aus Osnabrück, aus dem Münsterschen Domschatz zwei Figuren der grofsen Serie der Apostelfiguren. Trotz aller hervorragenden Eigenschaften werden sie doch noch überboten durch den h. Michael des Stiftes Hochelten und durch die Madonna des kirchlichen Museums in Augsburg. Die Augsburger Madonna, eine süddeutsche Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts, zeigt in ihrem reichen, knitterigen und tief unterschnittenen Faltenwurf die Treibetechnik auf ganz bedeutender Höhe. Der h. Michael des Hochelten-Schatzes, zugleich ein interessantes Kostümbild, zieht durch die Frische und die Naivität der Auffassung an; das emaillierte Wappen mit der Namensumschrift der freigebigen Äbtissin Lucia von Kerpen, das in so anspruchsloser Weise dem Drachen auf den Rücken geheftet ist, bestimmt das Alter der Figur ziemlich genau auf den Anfang des 15. Jahrh. (Abb. S. 27).

Romanisches Armreliquiar der S. Cunibertskirche in Köln.

Die ganze Fülle des Ideenreichtums, die Lust an der Variierung in den Einzelformen, alle die Grazie und die Eleganz, deren die spätgotische Goldschmiedekunst fähig, das kommt nirgendwo eigenartiger und origineller zum Ausdruck als in den Fassungen der kleinen Reliquien. Das Altargerät, Kelch und Monstranz, waren durch ihre streng festgelegten rituellen Aufgaben so eng umgrenzt, dafs hier dem Künstler nicht viel Bewegungsfreiheit blieb; bei den spätgotischen Reliquienbehältnissen handelt es sich dagegen um Ostensorien, deren Form im einzelnen beliebig verändert werden konnte; nur die Gröfse der Reliquie und deren Sichtbarmachung waren bestimmend.

Vielfach schlofs man sich ja an die übliche Form der Monstranz mit dem senkrechten Glas- oder Krystallcylinder an, solche Stücke finden sich vielfach in der Ausstellung vertreten, so in den Kirchenschätzen der Stadt Köln, denjenigen aus der Lambertuskirche in Düsseldorf, aus Gräfrath und Hochelten. Gerade die drei letztgenannten Kirchenschätze aber zeigen einen ganz aufserordentlichen Reichtum an kleinen Ostensorien. Besonders beliebt ist die Form des liegenden Glascylinders, sei er nun ganz einfach ausgebildet, wie das eine Stück im Hocheltener Schatz, das nur auf 4 schlanken Füfsen ruht und durch ein anhängendes Wäppchen des Stifters und einen kleinen Fialenaufbau geziert, sei es, dafs sich ein reicher Strebewerkaufbau über dem Quercylinder erhebt (Abb. S. 28).

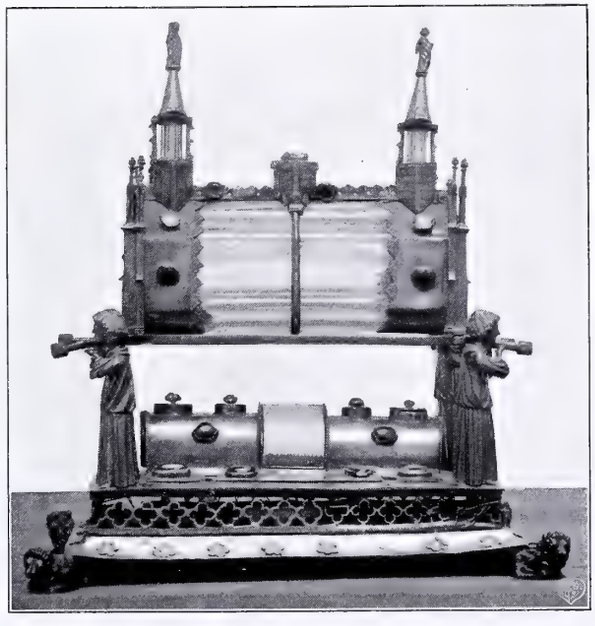
Silberne Statuette des h. Michael aus dem Hocheltener Schatz.

Dann kommen alle die reizvollen Varianten, die besonders phantasiereichen Köpfen entsprungen sind: z. B. zwei Engel, die zwischen sich eine kleine Reliquienmonstranz tragen, im Gräfrather Schatz; ein Engel, der über seinem Haupt eine Reliquienkapsel mit einem älteren Elfenbeinrelief des 14. Jahrhunderts hält, aus der Lambertikirche in Düsseldorf. Eines der köstlichsten spätgotischen Reliquiare dieser Art bewahrt die Cunibertskirche in Köln, 4 Diakonen, die auf einer Bahre einen mit Türmchen besetzten fünfseitigen Krystallbehälter tragen, ebenso wie man die grofsen Reliquienschreine bei feierlicher Prozession einhertrug. Zwischen den Füfsen der Diakonen ruht ein weiterer Reliquienbehälter (Abb. S. 27).

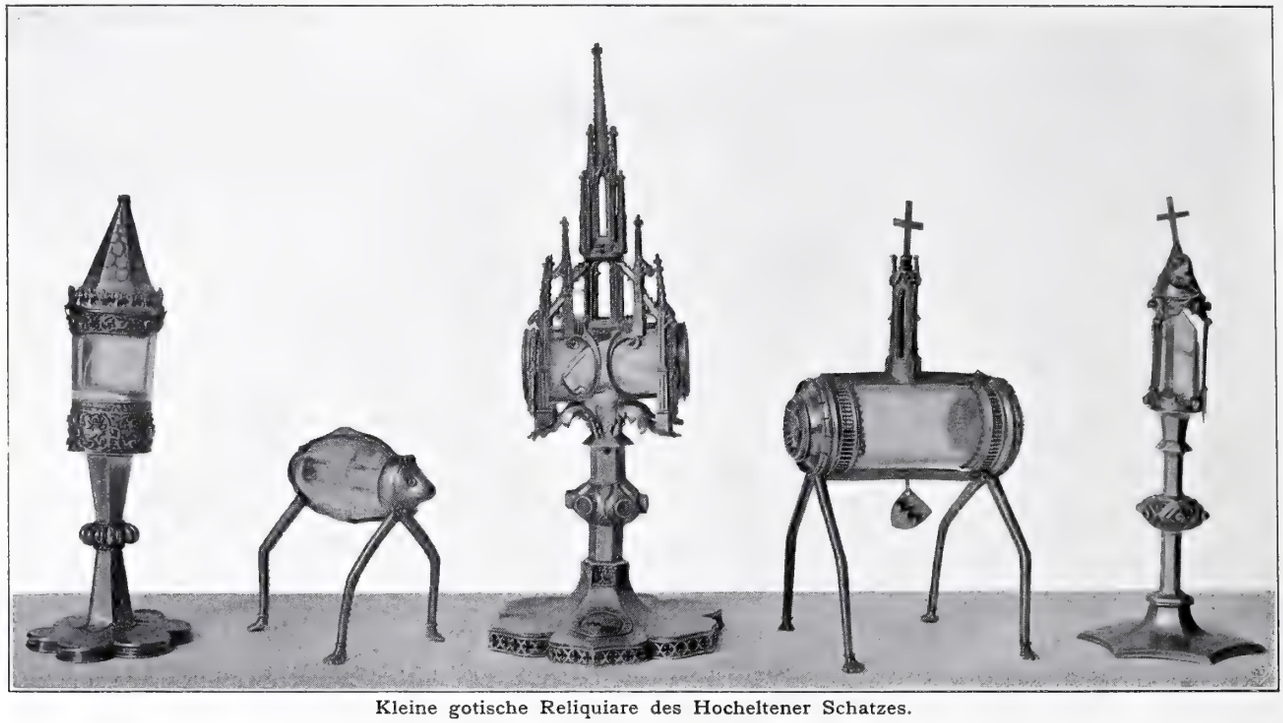
Ebenso reizvoll sind alle die Reliquienbehälter, bei denen man ein älteres, besonders geschätztes Gefäfs, das zur Aufnahme der Reliquien diente, mit reicher Fassung versah; Kokosnüsse, Nautilus-Muscheln, Straufseneier erfreuten sich hier einer besonderen Schätzung. Der Fritzlarer Domschatz besitzt eines der schönsten gefafsten Straufseneier des 15. Jahrhunderts (Abb. S. 28).

Die ganze Anmut und Sinnigkeit, deren die Kunst des 14. Jahrhunderts fähig war und die wir in ihren Muttergottes-Darstellungen so sehr schätzen, kommt in dem Simeonsreliquiar des Aachener Domschatzes zum Ausdruck; es ist eines der köstlichsten Werke der rheinischen Goldschmiedekunst. Die Liebenswürdigkeit, mit der hier Bestimmung und Form des Reliquiars zusammengehen, steht wohl unerreicht da. Der Behälter, der die Reliquie des h. Simeon enthält, hat die Form eines reich mit Emails und Steinen geschmückten Altartisches, darauf eine reich gefafste, wohl antike Onyxvase; an der einen Seite die Figur des h. Simeon, das Kind auf den Armen haltend, ihm gegenüber Maria, die Tauben opfernd (Abb. S. 29).

Weiterhin spielen aber auch die Gefäfse und Umhüllungen eine wesentliche Rolle, die in früher Zeit mit Reliquien aus dem Orient herübergekommen sind. Die kleinen geschnittenen Krystallfläschchen, die man gemeinhin als arabisch zu bezeichnen und auf die Wende des ersten Jahrtausends zu datieren pflegt, erfreuten sich einer ganz besonderen Wertschätzung. Die Ausstellung weist eine ganze Reihe von Exemplaren auf, im Münsterschen Domschatz zwei, von denen eines in den Fufs des frühromanischen Goldfiligrankreuzes eingebaut ist; das andere, höchst eigenartig als Lamm Gottes montiert, schmückt das romanische Kokosnufsreliquiar dieses Schatzes.



Reliquiar aus S. Cunibert in Köln.



Kleine gotische Reliquiare des Hocheltener Schatzes.

Zwei weitere Fläschchen hängen an dem romanischen Kreuz aus S. Severin in Köln. Ein anderes im Hocheltener Schatz sitzt in einem Cylinderostensorium an Stelle des Cylinders; keines ist aber wohl origineller und reizvoller gefafst, als dasjenige des Hocheltener Schatzes, das im 14. Jahrhundert mit einem Fischkopf und drei schlanken spinnenartigen Beinen versehen wurde (Abb. S. 28).

Zu diesen importierten Reliquienbehältern gehört wohl auch die schöne Elfenbeinpyxis mit eingelegter punktierter Musterung aus S. Gereon in Köln, nach der arabischen Inschrift für den Emir Abdallah um 754 in Aden gefertigt.

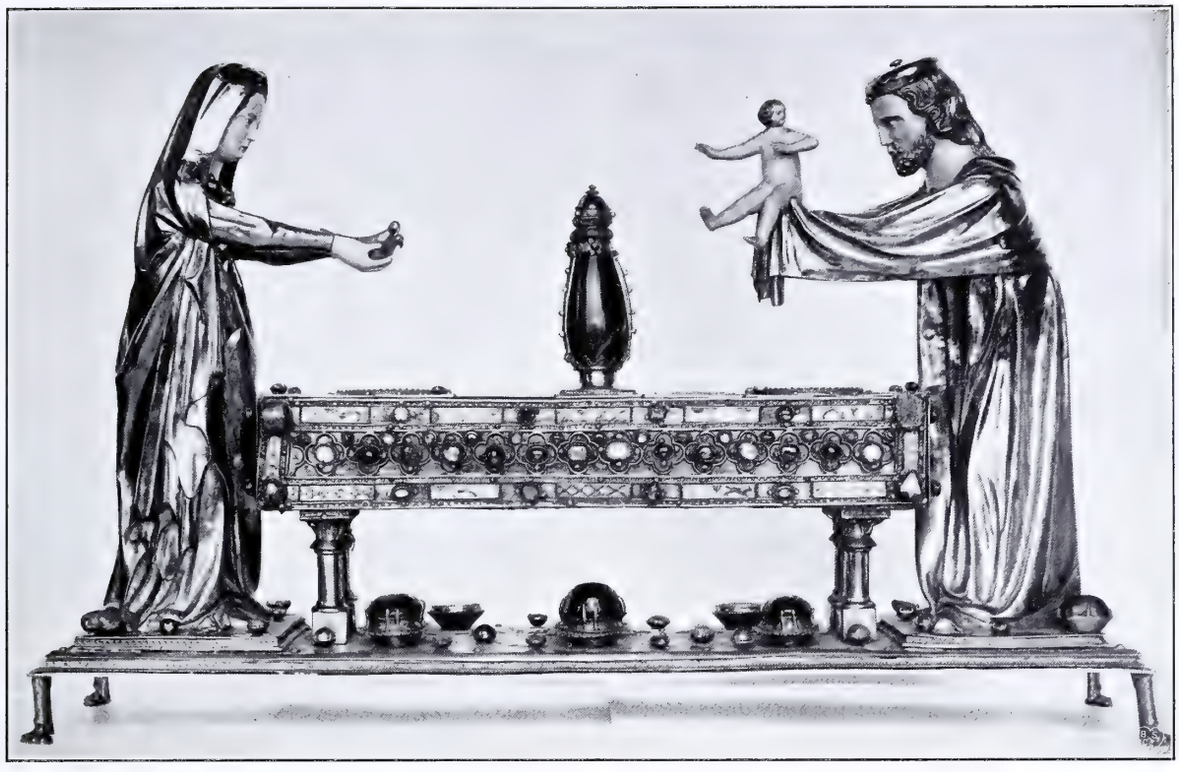
Das eigentliche Altargerät ist von der romanischen Zeit an reich vertreten in den verschiedenen Kirchenschätzen; neue Offenbarungen waren aber hier nicht in dem Mafse zu erwarten, wie sie sich z. B. durch die Zusammenstellung so vieler romanischer Emails auf diesem Spezialgebiete voraussehen liefsen. Die Kelche der romanischen Zeit sind — wie in Westdeutschland überhaupt — so auch in der Ausstellung spärlich vertreten; der sog. Reisekelch des h. Ludgerus, eigentlich wohl nur ein Grabkelch, eröffnet die Reihe, es folgt der leider stark restaurierte grofse Kelch der Apostelnkirche in Köln, ein spätromanischer Kelch

Straussenei-Reliquiar des Fritzlarer Domschatzes.

sächsischer Herkunft aus der Sammlung Saly Fürth in Mainz. Das Prunkstück bildet der grofse Kelch mit Patene aus dem Schatz der Petrikirche in Fritzlar. Das 14. Jahrhundert wird nur durch einen Kelch aus der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern in Sigmaringen in hervorragender Weise vertreten; die überaus feinen durchsichtigen Emails über Reliefschnitt, die Fufs, Knauf und Patene schmücken, zeigen den Höhepunkt dieser Technik. Die markante Zeichnung der Figürchen ist mit der kölnischen Malerei und Plastik aus der Mitte des 14. Jahrhunderts so eng verwandt, dafs man mit ruhigem Gewissen den Kelch als eine kölnische Arbeit aus der Mitte des Jahrhunderts ansprechen kann.

Unter den zahlreichen spätgotischen Kelchen des 15. und 16. Jahrhunderts fällt die reiche Kollektion von Kelchen aus Soester Kirchen auf; hier hat sich eine ungewöhnlich grofse Zahl erhalten. Voran steht der kleine reiche Kelch der Petrikirche, der auf dem Knauf die Rundfiguren von Adler, Pelikan und Phönix trägt. Im übrigen sind die Kelche sehr einfach, zeigen aber verschiedene Typen des spätgotischen Kelches, die dem Rheinland vollkommen fremd sind.

Am Schlufs stehen drei goldene Kelche mit durchsichtigen Schmelzen



Das Simeonsreliquiar im Aachener Domschatz.

über Relief, die in ihrem farbigen Reiz und der sorgfältigen Ornamentik das 17. Jahrhundert besonders glänzend vertreten: zwei aus Paderborn aus den Jahren 1614 und 1621, einer aus Pelplin von 1603. Es sind aber sämtlich süddeutsche, wahrscheinlich Augsburger Arbeiten. Nürnberg und Augsburg beherrschten und überschwemmten ja damals den Markt der Silberarbeiten vollkommen und Augsburg hat diese Herrschaft durch das ganze 18. Jahrhundert zu behaupten gewufst. Von den nicht seltenen kölnischen und Aachener Silberarbeiten jener Spätzeit ist zur Ausstellung sehr wenig gekommen; diese Arbeiten wären allerdings auch kaum imstande gewesen, hier mit Süddeutschland den Kampf aufzunehmen.

Eine viel reichere und augenfälligere Vertretung hat die Monstranz gefunden, die Ausstellung vereinigt eine nicht allzu umfangreiche, aber doch künstlerisch überaus bedeutsame Auswahl. Die Kölner Kirchen, die Kirchen Düsseldorfs und seiner Umgebung, die Schätze von Hochelten und Gräfrath sind an spätgotischen Monstranzen besonders reich, dazu kommt die grofse Reihe von Einzelstücken aus Westfalen. Die übliche Form der Monstranz ist für Westdeutschland diejenige mit dem senkrechten Cylinder aus Glas oder Krystall; sehr gering ist demgegenüber der Typus der Monstranz mit flachem scheibenförmigem Körper, wie er in der Ausstellung durch die Monstranz des Erzbischöflichen Museums in Köln und diejenige der Burgkapelle in Eltz vertreten ist, kölnische Arbeiten vom Anfang des 15. Jahrhunderts und wahrscheinlich von einer Hand. Den älteren Typus der Cylindermonstranz vergegenwärtigt vornehmlich die fast 1 m hohe Monstranz der Ratinger Pfarrkirche in ihrem engen geschlossenen Aufbau; sie wurde im Jahre 1394 von dem späteren Dompropst Bruno der Kirche geschenkt (Abb. S. 25). Die Monstranz der Kirche in Gerresheim und vielleicht auch das schöne Reliquienkreuz des Gräfrather Kirchenschatzes sind Arbeiten der gleichen Werkstätte. Die spätere Form zeigt die elegante Monstranz der Lambertuskirche in Düsseldorf mit ihrem geschweiften Dach, dem breiten Cylinder und dem Zurücktreten der Architektur um das Gehäuse (Abb. S. 25). Dazu treten mancherlei interessante Versuche, so z. B. die zierliche Monstranz der Kirche in Ahrweiler; hier tritt zu dem Glascylinder noch eine Glaskuppel, dies Gehäuse wird dann möglichst leicht in ein vierseitiges Strebensystem gefafst (Abb. S. 25).

Unter dem sonstigen Altargerät sind neben den romanischen Leuchtern, die in den Schätzen von Hildesheim, Trier und Fritzlar besonders vertreten sind, nur noch die Altarkreuze der frühesten Zeit von Bedeutung. Die Frühzeit hat hier drei Goldfiligrankreuze aus dem 11. Jahr-

Der Kaiserpokal der Stadt Osnabrück.

hundert aufzuweisen, die von ganz besonderer Bedeutung sind. Das einfachste, das kleine Kreuz des Münsterschen Domschatzes, ruht auf einer jener kleinen arabischen Krystallphiolen; das Kreuz aus Enger, jetzt im Berliner Kunstgewerbemuseum, ist technisch und künstlerisch von ganz besonderer Feinheit; auf der Vorderseite sitzt ein mit der Figur eines Engels hohl geschliffener Krystall. Das grofse Kreuz des Fritzlarer Schatzes endlich ist durch seine Gröfse und den Reichtum an Steinen besonders wirkungsvoll.

Profansilber aus öffentlichem Besitz.

Der auffallende Mangel an Profansilber im Besitz der Städte und öffentlichen Korporationen, der auf der Ausstellung so sehr hervortritt, ist leicht erklärlich durch die unruhigen Zeiten des 17. und 18. Jahrhunderts, bei denen die Gemeinden in ihrem Besitz viel mehr bedroht waren, als die Kirche. Namentlich die französische Zeit hat dann weggeräumt, was nicht schon früher in den Zeiten der Not in den Schmelztiegel wandern mufste. Aber auch im allgemeinen scheint in Westdeutschland der Gebrauch, zu einem prunkhaften Ratssilber Geschenke zu machen, nicht so üblich gewesen zu sein wie in Nord- und Mitteldeutschland. Weiterhin fehlen hier auch die alten konservativen Kaufmanns- und Schiffahrtsgesellschaften, die im Norden sich heute noch vielfach eines alten Silberschatzes erfreuen. In den Rheinlanden kommen dafür nur die Schützenbruderschaften in Betracht, deren Prunkgerät sich in der Regel aber nur auf den Königsvogel und die Königskette mit ihren Anhängern beschränkt. Da auch noch die Stadt Wesel, in deren Besitz sich zwei schöne Pokale des Meisters Gillis Sibrecht in Köln vom Jahr 1578 befinden, sich nicht zur Hergabe der Pokale entschliefsen konnte, so treten als einziges Ratssilber nur die 3 Pokale der Stadt Osnabrück auf den Plan. Der berühmte Kaiserpokal Osnabrücks kann als das älteste Ratssilberstück wohl in mancher Hinsicht für den Ausfall entschädigen. Keine andere Stadt erfreut sich eines so hervorragenden Werkes aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, das durch die feinen Reliefs, den Emailschmuck, wie durch die ganze eigenartige Form der flachen gedeckelten Schale so ohne jegliche Parallele dasteht. Auch die Umänderung des Pokales durch Einfügung eines höheren Schaftes und einer gröfseren Bekrönung thut dem Werk keinen Eintrag, sondern hat die Wirkung des Pokales nur erhöhen können (Abb. S. 30).

Die niederrheinische Plastik.

Die deutsche Plastik, die noch so manche Rätsel birgt und dem Forschenden noch immer neue Schönheiten offenbart, bietet auf den ersten Blick kein sehr umfassendes Bild von der Entwicklung dieser Kunst in den Rheinlanden. Wer aber die Mühe nicht scheut, etwas tiefer auf das Gebotene einzugehen und das Verstreute zusammen zu suchen, dem öffnen sich doch mancherlei reiche Ausblicke auf die niederrheinische Plastik. Bot doch ein Heranziehen der monumentalen Holzplastik in so geringem Umfang schon viele Schwierigkeiten; mancher wird auch die Vergleichspunkte zwischen den grofsen Abgüssen und den Originalwerken kleineren Umfanges nicht ohne Mühe finden.

Die Entwicklungsweise wird eröffnet durch eine ziemlich vollständige Reihe der wesentlichen frühgotischen Chorstuhlwangen des Niederrheins, teils im Original, teils im Abgufs. Aus dem Kölner Dom sind die Abgüsse von einzelnen ornamentierten Wangenteilen, aus der Zeit um 1270, abgeformt, aus der Viktorskirche in Xanten sind die vielleicht noch etwas älteren hohen Wangenstücke mit ihrem auffallend fleischigen Laubwerk und ihren stark romanischen Reminiszenzen abgegossen. In einen scharfen Kontrast dazu treten die jetzt im Berliner Kunstgewerbemuseum aufbewahrten Reste des Chorgestühls aus der Abtei Altenberg bei Köln, um 1290 entstanden, hart und markig in der Auffassung des Blattwerkes, als ob die in diesem Material ungeübte Hand eines Steinmetzen vom Altenberger Dom sie geschaffen hätte. Der ganze Reiz der frühgotischen Figuren um 1300 offenbart sich in zwei Hochwangen des Chorgestühles in Wassenberg an der Brabanter Grenze, in der einen der knieende Stifter vor der Muttergottes, in der andern ein sprengender Ritter mit eingelegter Lanze; der enge Zusammenhang mit der französischen Plastik ist hier augenfällig. Bei den bereits aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts herrührenden Chorgestühlen aus S. Gereon in Köln mit ihren schlanken Einzelfiguren, von denen

Die frühgotischen Chorstühle des Niederrheines.

zwei im Abgufs ausgestellt sind, tritt schon viel mehr die Eigenart der rheinischen Gotik hervor.

Die figürliche Plastik des 14. Jahrhunderts ist fast ausschliefslich durch die Sammlung Schnütgen vertreten, allerdings dort durch eine Reihe ganz hervorragender Stücke. Drei kleine Eichenholzfigürchen von Jungfrauen, wohl schon mittelrheinisch und um 1300 entstanden, finden an Grazie in der ganzen Ausstellung schwerlich ihresgleichen. Aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammen die beiden kleinen, in ihrer Durchbildung typisch kölnischen Marmorfigürchen von dem 1770 zerstörten Hochaltar des Kölner Domes (Abb. S. 33). Eng verwandt damit ist das Sandsteinfigürchen eines Schreibruders; es schliefst sich dann eine Anzahl kölnischer und niederrheinischer Holzfiguren bis zur Zeit um 1400 an, viele von ihnen in der guten alten Polychromie.

Die mächtige Figur des h. Michael auf dem Drachen in reicher Vergoldung und Bemalung, aus der Andreaskirche in Köln giebt eines der schönsten Beispiele von der letzten Blüte der kölnischen Plastik um die Mitte des 15. Jahrhunderts (Abb. S. 32); wenige Jahrzehnte jünger ist die eng verwandte kleinere Michaelsfigur der Apostelnkirche in Köln.

Mit dem 15. Jahrhundert tritt dann neben die kölnische Schnitzschule der eigentliche Niederrhein, namentlich Kalkar, um — dauernd in enger Verbindung mit den Niederlanden — einen ganz umfassenden Einfluſs nach allen Seiten auszuüben bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts hin. Aufser in der Sammlung Schnütgen ist diese Zeit durch die Sammlungen Röttgen in Bonn, Kramer in Kempen und Langenberg in Goch sehr gut vertreten, namentlich in kleineren Einzelfiguren. Aus dem reichen Besitz der niederrheinischen Kirchen sind nur einige grofse Prunkstücke hinzugekommen.

Die Kalkarer Pfarrkirche, die den reichsten Schatz grofser niederrheinischer Schnitzaltäre bewahrt, hat einige grofse Prachtstücke der ausgehenden Kalkarer Schnitzschule gesandt. Der grofse Marienleuchter mit dem Stammbaum Christi wurde 1503—1511 durch Heinrich Bernts gefertigt und nach seinem Tode von Kerstken von Ringenbach vollendet; wenig jünger ist die grofse Kreuzigungsgruppe aus Kalkar, die auf dem Abgufs nach der Allerseelenkapelle im Aachener Münster ihren Platz gefunden hat. Am imposantesten ist aber Kalkar durch die beiden Frührenaissance-Altäre vertreten, in denen die grofse Bravour der Technik so glänzend zum Ausdruck kommt. Der Johannesaltar, um 1530 von Jan Boegel gefertigt, ist ebenso wie der Crispinus- und Crispinianus-Altar charakteristisch durch die bewegte Haltung und die

Figur des h. Michael aus der Andreaskirche in Köln.

flatternde, etwas effekthascherische Drapierung der Figuren; in der tektonischen Gliederung des Gehäuses scheint der Johannesaltar aber noch wesentlich einfacher, er zeigt die Stollenausbildung und die ornamentale Behandlung noch im engen Zusammenhang mit den typischen niederrheinischen Möbelformen (Abb. S. 35). Der Crispinus- und Crispinianus-Altar steht hier schon ganz unter holländischen Einflüssen, er zeigt allzudeutlich die Sucht nach möglichst grofsem Formenreichtum und die etwas spielerische Auflösung des Gehäuses in pikante Einzelformen.

Am Schlusse steht der reiche durchbrochene Abschlufsbogen des Chores der Deutschordenskirche in Siersdorf, zweifellos ein Werk des Niederrheins. Die gewundenen Säulen, die Blattkapitäle und der durchbrochene Blattwerkbogen sind noch voll von gotischem Geist, dennoch wird das Werk, das namentlich auch in den Figuren etwas bizarr und verschroben erscheint, kaum vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Der Siersdorfer Lettnerbogen spricht sehr deutlich die Schwächen aus, die den Verfall der ganzen Schule herbeigeführt haben.

Wie sich seit der Wende des 15. Jahrhunderts der Niederrhein durch seine engen Beziehungen zu Flandern eine harte Konkurrenz für seine Schnitzschulen herangezogen

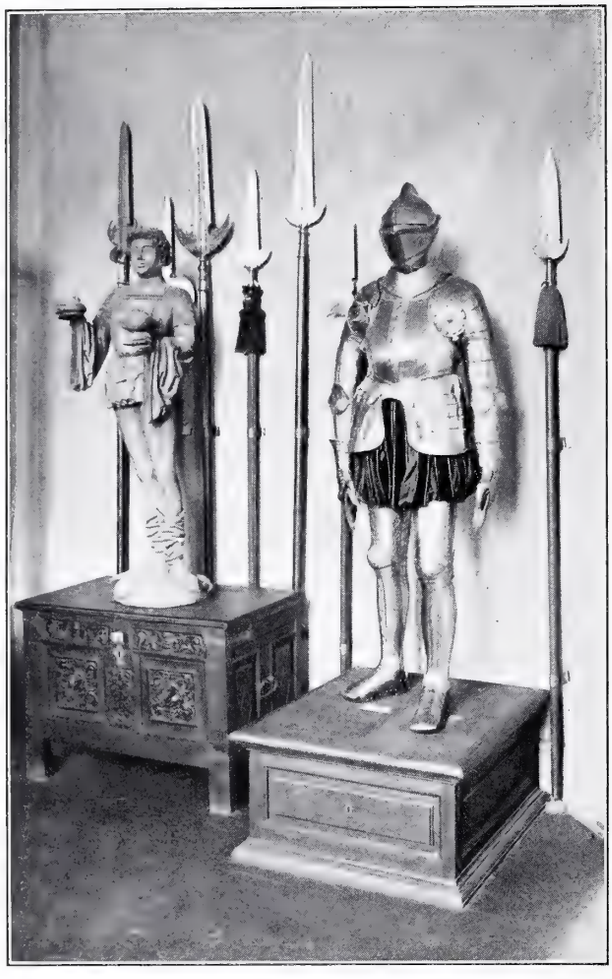
Marmorfigürchen vom Hochaltar des Kölner Domes in der Sammlung Schnütgen.

hatte, davon reden die beiden Antwerpener Schnitzaltäre. Bei einer Vorführung der rheinischen Plastik durften auch sie im Gesamtbilde nicht fehlen. Antwerpen hatte ja schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die fabrikmäfsige Herstellung und den Export von grofsen Schnitzaltären betrieben; in Westfalen und auch in Norddeutschland finden sich ja zahlreiche Arbeiten dieser Art. Das Grenzland war ein besonders gutes Absatzgebiet; der Landkreis Jülich, in dem auch die genannte Deutschordens-Commende Siersdorf liegt, hat nicht weniger als 13 Antwerpener Altäre aufzuweisen. Wie stark der Import war, zeigt namentlich die Kirche in Siersdorf; die ganze reiche Ausstattung umschliefst nur niederrheinische Werke vom Anfang des 16. Jahrhunderts, der Hochaltar ist dennoch ein Antwerpener Fabrikat. Die beiden zur Ausstellung gekommenen Altäre, der eine aus der Kapelle in Elmpt, der andere aus S. Gereon in Köln, früher in Bürvenich, gehören zu den kleineren Typen ihrer Art; die künstlerische Durchführung erhebt sich nicht über den Durchschnitt der immerhin mit grofser technischer Bravour ausgeführten Arbeiten.

Die Waffen.

Wenn auch von Anfang die Absicht bestand, der Ausstellung mehr den kirchlichen Charakter zu wahren, so liefs sich doch eine Berücksichtigung der Waffen nicht vollkommen ausschliefsen; das wäre um so weniger zu rechtfertigen gewesen, als auch die Rheinlande auf dem Gebiet der Angriffswaffen eine blühende Industrie besessen haben. Das Königliche Zeughaus ist hier mit grofser Liberalität eingetreten und hat eine ausgewählte Sammlung von Solinger Klingen zur Ausstellung gebracht. Unter den zum Teil künstlerisch hervorragenden Degen und Schwertern finden sich die berühmtesten Solinger Klingenschmiede vom Ende des 16. Jahrhunderts an vertreten, Clemens Horn, Peter Munsten, Stetzius Keuller, Willem Tesche, dann auch schon die Namen Wirsberg und Kirsbaum, die heute noch in der Solinger Kleineisenindustrie von Bedeutung sind. Aus dem 17. und 18. Jahrhundert sind verschiedene Partisanen der Städte Köln und Frankfurt zu nennen, meist Solinger Arbeiten von hohem künstlerischem Wert. Die Herstellung der Schutzwaffen, namentlich der ganzen Rüstungen, war keine Spezialität der Rheinlande; von den beiden Rüstungen ist die eine Augsburger Arbeit, interessiert aber als ein Hauptstück der Sammlung auf Schlofs Rheinstein. Die grofse Rüstung des Kurfürsten Joachim II., Hektor von Brandenburg, ist als Arbeit des Peter von Speyer vom Jahre 1560 in weiterem Sinne wenigstens ein rheinisches Werk.

Als rheinischer Privatbesitz kommen für Schufswaffen die Büchsen der Sammlung



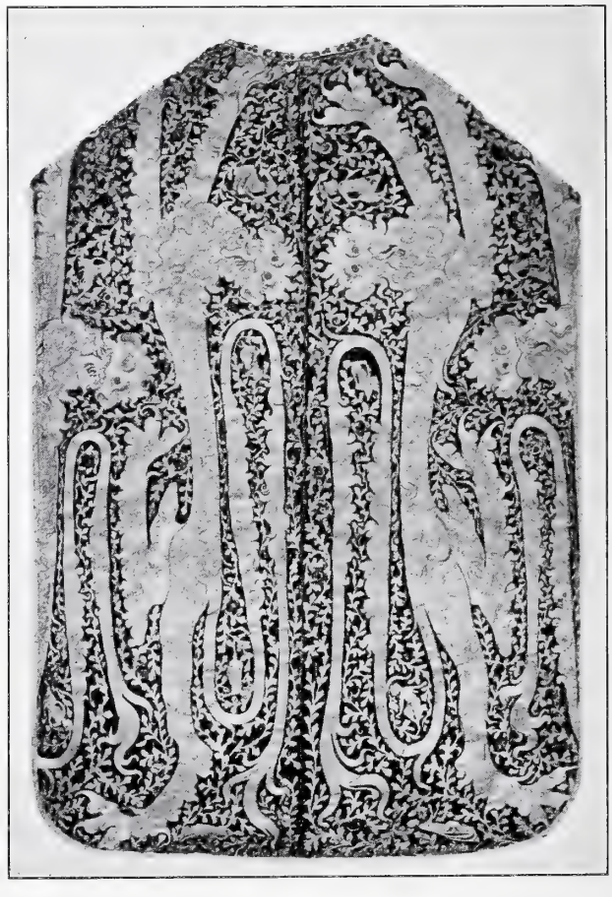
Aus der Waffen-Abteilung.

Kramer in Kempen und namentlich die sorgfältige Auswahl aus der Sammlung des Fürsten Salm-Dyck-Reifferscheid zu Schlofs Dyck in Betracht. Unter den Helmen der Sammlung Kramer, die fast nur rheinische Stücke enthält, fallen namentlich die beiden schönen geätzten Morions des 16. Jahrhunderts mit den Abzeichen der Fafsbinder auf, die aus dem Fafsbinderzunfthaus in Köln stammen, und ein schöner gerippter Helm mit Visier aus dem 16. Jahrhundert, der Helm des Kölner Bürgermeisters Arnold von Siegen, als Trophäe bis in das 19. Jahrhundert hinein in der Kirche S. Johann in Köln aufbewahrt.

Die Stoffe. — Paramente und Wandteppiche.

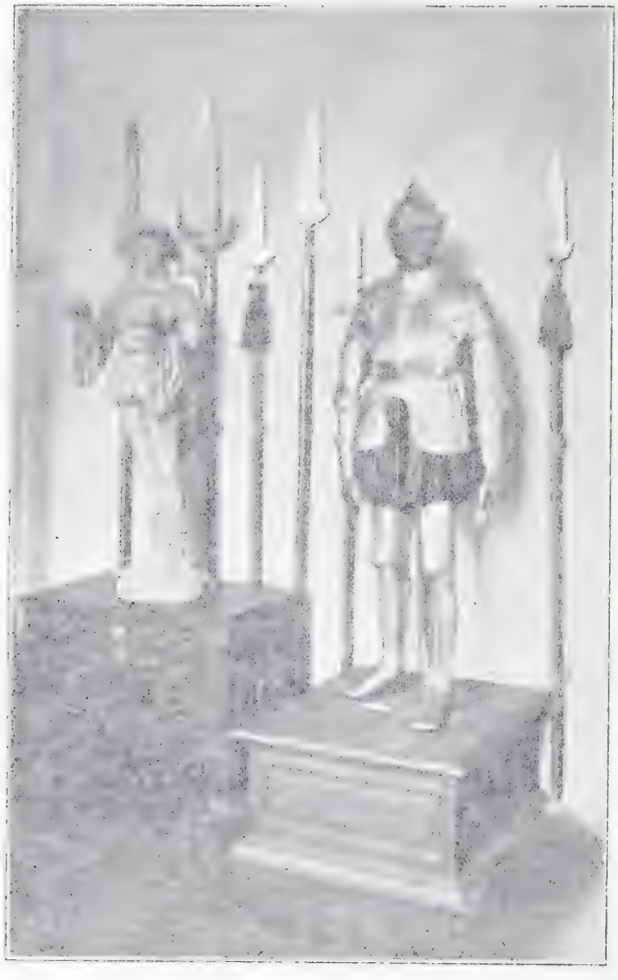
Wenn jene ältesten kostbaren Gewebe sassanidischer und byzantinischer Herkunft einen so tiefen Einblick in die intensiven Handels- und Kunstbeziehungen zum Osten gewähren, so war ein jähes Abbrechen dieser Verbindungen auch durch den Sturz des oströmischen Reiches nicht zu erwarten. Sizilien und Spanien nahmen die arabischen Einflüsse zu eigenartiger lebendiger Verarbeitung auf; ihnen folgt namentlich Venedig, das wohl schon frühzeitig der Vermittler der gesamten Einfuhr war und das durch die eigne Industrie, namentlich in Brokaten und Sammeten, bis weit in die Neuzeit hinein das grofse Gebiet der kirchlichen Stoffe vollkommen beherrscht hat.

Die Glockenkasel aus schwerer gelber geköperter Seide mit einem kleinen Muster aus ineinandergeschobenen spitzovalen Feldern, die aus der Abtei Brauweiler im Anfang des 19. Jahrhunderts an den Xantener Dom kam, schliefst sich als byzantinisches Fabrikat aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts direkt den älteren byzantinischen Stoffen an. Ein eng verwandtes Werk ist die Kasel des hl. Willegis, Erzbischofs von Mainz († 1011), die im Mainzer Domschatz bewahrt wird. Die andere Glockenkasel der Ausstellung, die sog. Kasel Bernhards von Clairvaux, im Schatz der Kirche in Brauweiler, zeigt in gelber Seide eine grofse Kreismusterung mit Vögeln, durchaus arabischen Charakters, vielleicht aber schon eine sizilianische Arbeit; das Alter des Stoffes, Mitte des 12. Jahrhunderts, stimmt recht wohl zu der Tradition, dafs die Kasel von dem hl. Bernhard von Clairvaux bei seinem Aufenthalt in Brauweiler im Jahre 1147 benutzt



Die Kasel aus dem sog. Brautgewand der h. Elisabeth.

Der Johannesaltar in der Pfarrkirche zu Kalkar.



Aus der Waffen-Abteilung.

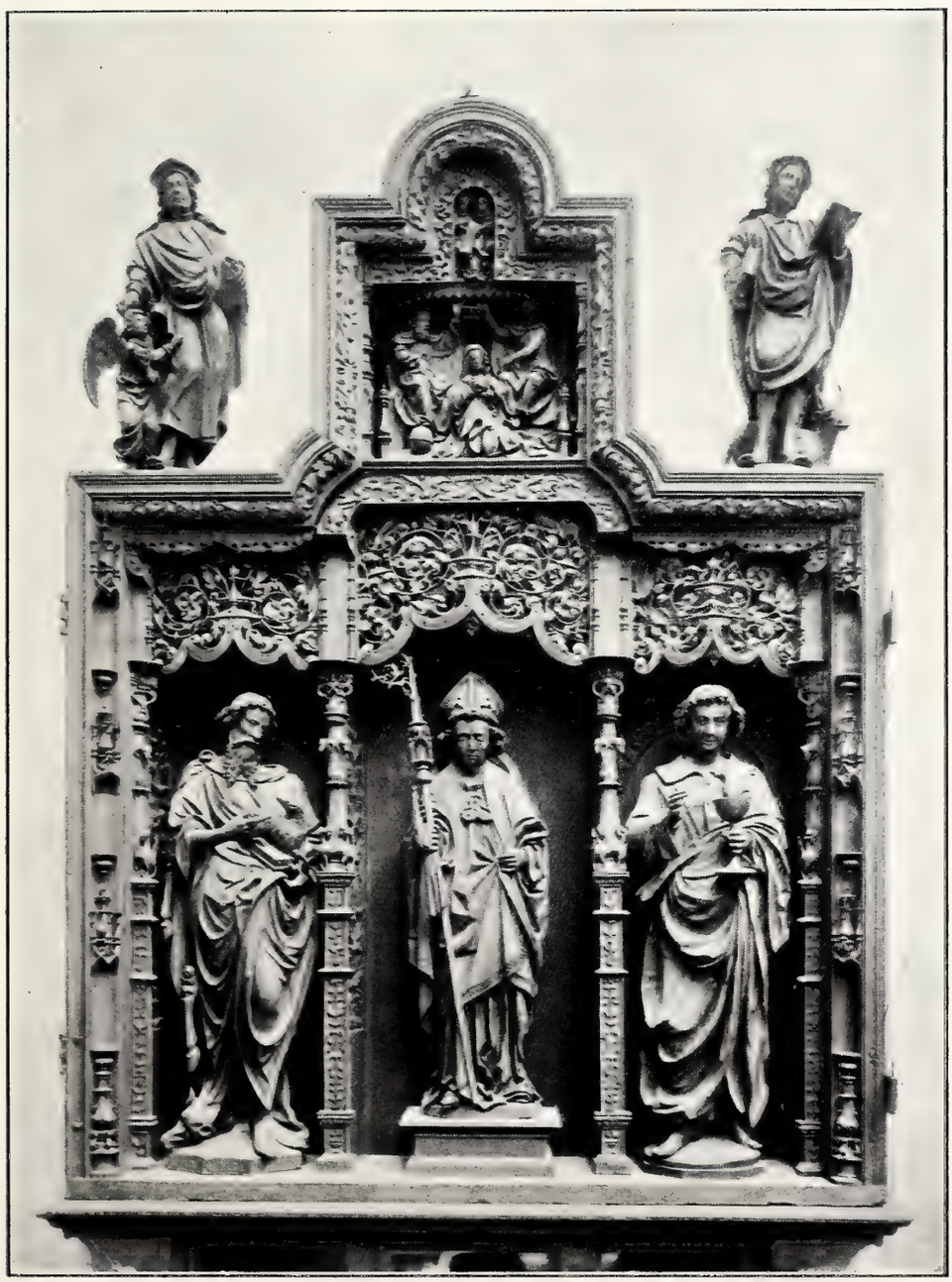
Kramer in Kempen und namentlich die sorgfältige Auswahl aus der Sammlung des Fürsten Salm-Dyck-Reifferscheid zu Schlofs Dyck in Betracht. Unter den Helmen der Sammlung Kramer, die fast nur rheinische Stücke enthält, fallen namentlich die beiden schönen geätzten Morions des 16. Jahrhunderts mit den Abzeichen der Fafsbinder auf, die aus dem Fafsbinderzunfthaus in Köln stammen, und ein schöner gerippter Helm mit Visier aus dem 16. Jahrhundert, der Helm des Kölner Bürgermeisters Arnold von Siegen, als Trophäe bis in das 19. Jahrhundert hinein in der Kirche S. Johann in Köln aufbewahrt.

Die Stoffe. — Paramente und Wandteppiche

Wenn jene ältesten kostbaren Gewebe sassanidischer und byzantinischer Herkunft einen so tiefen Einblick in die intensiven Handels- und Kunstbeziehungen zum Osten gewähren, so war ein jähes Abbrechen dieser Verbindungen auch durch den Sturz des oströmischen Reiches nicht zu erwarten. Sizilien und Spanien nahmen die arabischen Einflüsse zu eigenartiger lebendiger Verarbeitung auf; ihnen folgt namentlich Venedig, das wohl schon frühzeitig der Vermittler der gesamten Einfuhr war und das durch die eigne Industrie, namentlich in Brokaten und Sammeten, bis weit in die Neuzeit hinein das grofse Gebiet der kirchlichen Stoffe vollkommen beherrscht hat.

Die Glockenkasel aus schwerer gelber geköperter Seide mit einem kleinen Muster aus ineinandergeschobenen spitzovalen Feldern, die aus der Abtei Brauweiler im Anfang des 19. Jahrhunderts an den Xantener Dom kam, schliefst sich als byzantinisches Fabrikat aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts direkt den älteren byzantinischen Stoffen an. Ein eng verwandtes Werk ist die Kasel des hl. Willegis, Erzbischofs von Mainz († 1011), die im Mainzer Domschatz bewahrt wird. Die andere Glockenkasel der Ausstellung, die sog. Kasel Bernhards von Clairvaux, im Schatz der Kirche in Brauweiler, zeigt in gelber Seide eine grofse Kreismusterung mit Vögeln, durchaus arabischen Charakters, vielleicht aber schon eine sizilianische Arbeit; das Alter des Stoffes, Mitte des 12. Jahrhunderts, stimmt recht wohl zu der Tradition, dafs die Kasel von dem hl. Bernhard von Clairvaux bei seinem Aufenthalt in Brauweiler im Jahre 1147 benutzt

Die Kasel aus dem sog. Brautgewand der h. Elisabeth.



Wandteppich aus dem Wespienschen Hause in Aachen.

worden sei. Eine frühgotische geschlossene Kasel aus dem Besitz des Professors Ernst Roeber in Berlin vergegenwärtigt mit ihren eingewebten silbernen Tierfiguren die sizilianische Seidenweberei des 14. Jahrhunderts, die seit der Wende des 12. Jahrhunderts ziemlich selbständige Wege eingeschlagen hat.

Alle diese Stücke überragt an künstlerischer Bedeutung und durch die historischen Beziehungen eine gestickte Kasel aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts; sie rührt aus Altenberg a. d. Lahn, dem Kloster der hl. Gertrud, der Tochter der hl. Elisabeth, her und gilt deshalb in der Überlieferung als das Brautgewand der hl. Elisabeth. In Wirklichkeit haben wir es mit einem im Spätmittelalter zu einer Kasel verschnittenen Krönungsmantel zu thun; die englische Herkunft wird nicht allein durch die grofsen streng stilisierten Leoparden des englischen Wappens, sondern auch durch die ganze Ornamentik und die Technik bezeugt, so besonders die Laubwerkfüllung des Grundes mit den kleinen Figürchen und den reichen Appliken aus Glas, Perlen u. s. w. (Abb. S. 34).

Für das 15. und 16. Jahrhundert weist die Viktorskirche in Xanten einen Paramentenschatz auf, der von keiner anderen Kirche Westdeutschlands übertroffen wird. Der Reichtum der rheinischen und westfälischen Kirchen an Paramenten der Spätgotik und der Renaissance ist sehr grofs; es konnte sich aber bei der Ausstellung nur um eine kleine sorgfältige Auswahl handeln, wenn nicht die Abteilung der kirchlichen Paramentik räumlich allzusehr in den Vordergrund treten sollte. Bei dieser beschränkten, repräsentativen Vertretung steht naturgemäfs der Schatz der Xantener Viktorskirche an der Spitze. Die Sammete und Brokate sind — wie man heute annimmt — wohl durchweg Venetianer, nicht niederländische Fabrikate. Während des 15. Jahrhunderts hat die Kölner Borde als Besatz der Kasel eine sehr weite Verbreitung gefunden; dieses spezifisch kölnische Erzeugnis, auf kleinem Handstuhl gewirkt und mit Einzelfiguren, Inschriften und Ornamenten versehen, überrascht heute durchweg durch die vorzügliche Erhaltung, selbst bei Kaseln, die in allen Jahrhunderten in Gebrauch gewesen sind. Für die schwierigste Art der Stickerei, die Bouillonstickerei von Reliefiguren und freiliegenden Ranken, tritt Xanten mit zwei blauen Levitenröcken des 15. Jahrhunderts ein. An vornehmer ruhiger Wirkung kommt vielleicht kein Parament der Ryswickschen Kapelle des Xantener Domes aus der Mitte des 16. Jahrhunderts gleich; der grofsgemusterte und in zwei Höhen geschorene violette Sammetbrokat geht mit den feinen Goldstickereien italienischen Charakters zu einer prächtigen einheitlichen Wirkung zusammen. Nur wenige Paramente aus den übrigen Kirchen können neben den Xantener Paramenten würdig bestehen, so z. B. die schöne Kasel des 15. Jahrhunderts mit dem Stammbaum Christi aus der Kirche in Bocholt und die flandrische Kasel vom Jahre 1509 aus der Erkelenzer Pfarrkirche. Um wenigstens eine Probe von der Paramentik des 18. Jahrhunderts zu geben, ist der Kölner Dom mit einem Chormantel, einem Velum und zwei Mitren der Clementinischen Kapelle eingetreten. Es ist das Prunkhafteste und Sorgfältigste an reliefierter Goldstickerei auf weifser Seide jener Zeit, wahrscheinlich französische Arbeit aus Lyon. Kurfürst Clemens August von Köln liefs die aus 22 Stücken bestehende Kapelle eigens zu der

Kaiserkrönung anfertigen, die er im Jahre 1742 an seinem Bruder, Kaiser Karl VII, in Frankfurt vollzog; als Schenkung des kunstliebenden Kurfürsten kam die Kapelle später an den Kölner Dom.

An Wandteppichen sind die Rheinlande nicht besonders reich, namentlich die Zeit der Gotik und der Renaissance weist nur spärliche Schätze der Art auf. Eine glänzende Ausnahme macht wiederum der Dom in Xanten, dessen alter Gobelinschmuck des Hochchores seinesgleichen sucht. Von den beiden Hauptfolgen alter Teppiche sind Teile zur Ausstellung gekommen, einmal die mit kleinem dichten Laubwerk gefüllten spätgotischen Teppiche aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, dann die Teppiche mit den Einzelfiguren von Heiligen der thebäischen Legion, aus dem Jahre 1520. Aufser den verschiedenen Gobelins aus Privatbesitz kommen vornehmlich noch die beiden Renaissancegobelins aus der Pfarrkirche S. Maria in Lyskirchen in Köln in Betracht.

Die Spätzeit wird namentlich vertreten durch einen schönen Brüsseler Teppich des 18. Jahrhunderts von van der Borcht; es ist ein Überrest jenes einzigartigen, in seiner Einrichtung vollkommen erhaltenen Rokokohauses des Bürgermeisters Wespien in Aachen, das vor Jahresfrist unter den Hammer gekommen ist und dessen prunkvolle Einrichtung ganz zerstückelt wurde (Abb. S. 37).

Die Glasmalerei.

Auf keinem Gebiet der alten Künste waren die Schwierigkeiten gröfser, wenigstens einzelne Proben zur Ausstellung zu bringen, als gerade in der Glasmalerei; es ist eine glückliche Fügung, dafs wenigstens zwei gröfsere Fenster, die sich gerade in der Wiederherstellung befanden, zur Ausstellung kommen konnten, ein Fenster des 14. Jahrhunderts aus dem Kölner Dom und ein Fenster der Mitte des 16. Jahrhunderts aus der Viktorskirche zu Xanten. Dazu kommen noch einzelne frühgotische Scheiben aus Xanten und die Sammlung wertvoller alter Scheiben, die aus dem Besitz des preufsischen Ministers Freiherrn vom Stein herrührt, früher sich in seinem Schlofs zu Nassau befand und vor wenigen Jahren im eigentlichen Sinne des Wortes erst wieder entdeckt werden mufste. Von dem reichen Schatz alter Glasmalerei, vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, den die Rheinlande bewahren, können die wenigen Proben schwerlich einen Begriff geben. Nur zwei kleine Rundbogenfensterchen aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts überragen wohl alle übrigen romanischen Glasmalereien der Rheinlande an künstlerischer Durchführung und Beherrschung der Technik. Zur Vollendung des Ganzen ist hier die Radiertechnik in den Ornamentborden in seltener Ausführlichkeit angewendet worden. Wohl war sich der Meister Gerlachus des Wertes seiner Werke bewufst; dem berechtigten künstlerischen Stolz verdanken wir sein Selbstbildnis, das das eine der beiden Fensterchen schmückt — ein äufserst seltenes Zeugnis in der Glasmalerei, das in der romanischen Zeit überhaupt wohl ohne Parallele dasteht. Wahrscheinlich stammen die beiden Fensterchen aus der herrlichen Klosterkirche in Arnstein im Westerwald, wenigstens passen sie in den Mafsen genau in deren Fenster (Abb. nebenstehend).

Romanisches Glasgemälde
aus dem Besitz des Freiherrn vom Stein.

Die Privatsammlungen.

Der Begriff des Privatsammlers ist überaus ausgedehnt; diesen mehr oder minder hohen Ehrentitel nimmt ebensowohl der Liebhaber in Anspruch, der in wenig übersichtlicher Weise allen möglichen Plunder zusammenträgt, nur weil er alt ist, wie der feine Sammler und Kenner, der jedes einzelne Stück sorgfältig auf künstlerische und technische Eigenschaften prüft und der immer Rücksicht darauf nimmt, wie sich das alte Kunstobjekt seiner Sammlung eingliedert.

Ganz abgesehen von den einzelnen Sammlungsgebieten sind dann die Intentionen des Sammlers geeignet, den Sammlungen einen ganz besonderen verschiedenartigen Charakter zu verleihen; der eine sammelt museumsmäfsig, unter historischen Gesichtspunkten und in der Absicht, geschlossene Entwicklungsreihen zu schaffen; der andere Sammler trägt unter repräsentativen Gesichtspunkten hervorragende alte Kunstwerke, thunlichst aus altem beglaubigten Besitz, zusammen, ihm ist das Sammeln oft nur ein nobile officium. Dazu kommt dann das Sammeln des geschulten Kenners, dessen Sammlungsgebiet oft sehr weit ist, der aber technische und künstlerische Qualitäten in strenger Kritik abwägt, ehe er ein Objekt seiner Sammlung würdig erachtet.

Alle Zeiten haben ihre Sammler verschiedenster Art aufzuweisen gehabt; die Neigungen schwanken zwischen dem Kuriositäten-Sammeln und künstlerischen Bestrebungen je nach der künstlerischen Selbständigkeit der Zeit. Das zeigt sich deutlich in der intensiven Entwicklung des Sammlertums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, eine Entwicklung, die mit den ganzen, auf die historischen Stile gerichteten künstlerischen Bestrebungen naturgemäfs in allerengstem Zusammenhang steht. Die grofsen Privatsammlungen, die in der Ausstellung vertreten sind, sind ein Ausflufs jener Bewegung; ihre Anfänge reichen durchweg schon um 3 bis 4 Jahrzehnte zurück. Die Bedeutung der Privatsammlungen für die Rheinlande im 19. Jahrhundert kommt dadurch besonders zur Geltung, dafs die einzelnen Sammlungen — der Grundidee der Ausstellung entsprechend — in sich geschlossen Aufstellung gefunden haben. Das mannigfache Bild, das sich so ergiebt, ist von allgemeinem Interesse. Wo es die Zusammenfassung gebot, ist ja schon des einen oder anderen Stückes aus den Privatsammlungen Erwähnung geschehen, doch bieten sich auch innerhalb der Sammlungen beachtenswerte geschlossene Gruppen von älteren Kunstwerken.

Unter den eigentlichen Privatsammlungen stehen die drei grofsen Kölner Sammlungen Schnütgen, Oppenheim und Thewalt voran; jeder dieser Sammlungen konnte mit Rücksicht auf ihre Vollständigkeit ein geschlossener Raum zugestanden werden.

Die schon numerisch so bedeutende Sammlung des Vorsitzenden der Kunsthistorischen Ausstellung, Domkapitular Alexander Schnütgen, umfafst in der Hauptsache das weite Gebiet der kirchlichen Kunst. Historische Grundsätze sind hier die leitenden; das kommt am deutlichsten in der Zusammenstellung der grofsen Entwicklungsfolgen kirchlichen Metallgerätes zum Ausdruck. Das Altargerät findet eine besonders reiche Darstellung, Kelche, Ciborien, Monstranzen, Leuchter; eine sorgfältige Auswahl der markanten Stücke aus der weitaus umfangreichen Sammlung schützt vor Übermüdung. Soweit die Sammlung für die niederrheinische Holzplastik in Betracht kommt, ist ihrer bereits oben gedacht worden. Daneben haben einzelne Sondergebiete eine besondere Pflege erfahren; so kommt die Entwicklung des Altar- und Vortragekreuzes, der hölzernen Reliquienbüste in besonders reichhaltiger und interessanter Weise zum Vortrag. Eine besondere Eigentümlichkeit der Sammlung Schnütgen sind die Palmesel, von der der schönste auch zur Ausstellung gekommen ist, ein Zeuge eines heute vergessenen kirchlichen Brauches, den Gläubigen den Einzug Christi in Jerusalem in der Palmsonntagsprozession eindringlich vor Augen zu führen. Der grofse Palmesel ist für die Rheinlande besonders von Interesse, da er aus der Kirche S. Columba in Köln herkommt und hier noch weit bis ins 18. Jahrhundert hinein in Gebrauch gewesen ist. Im allgemeinen war der Palmesel in den Rheinlanden nicht häufig, sondern eine Sonderheit von Süddeutschland. Mit dem Erlöschen des Brauches begann für das interessante Schnitzwerk die Zeit des Exils; es war in verschiedenen Händen, bis es endlich in der Sammlung Schnütgen gelandet ist (Abb. s. oben).

Palmesel der Sammlung Schnütgen.

Auf einer ganz anderen Seite liegen die

Blick in die Sammlung Thewalt.

Neigungen, die sich in der Sammlung des Bürgermeisters a. D. Thewalt in Köln geltend machen. Der Reichtum künstlerischer Formen in der täglichen Umgebung, die Wohnungsausstattung, Gebrauchs- und Ziergerät, namentlich des 16. Jahrhunderts, geben diesem Raum sein Gepräge; hier ist alles das bevorzugt, was durch künstlerische und technische Eigenschaften hervorsticht. Die Möbel, bei denen ebensowohl auf Form als auf Erhaltung gesehen ist, sind meist rheinischer oder sogar kölnischer Provenienz. Mit Ausnahme des spätgotischen westfälischen Stollenschrankes sind die reizvollen Möbeltypen der niederrheinischen Frührenaissance überwiegend. Unter dem reich vertretenen Kleingerät sind die Goldschmiedearbeiten besonders beachtenswert, eine Reihe guter Pokale und Becher des 16. und 17. Jahrhunderts, dann Fragmente, wie namentlich Schalenböden; es folgen die Schmuckstücke, Ringe, Taschenuhren, dann auch die kleinen Goldschmiedemodelle. Das hervorragendste Werk in der ganzen Gruppe ist zweifellos der schöne spätgotische Silberbecher, der innen und aufsen ganz in Maleremail behandelt ist; er findet nur in den sogenannten burgundischen Pokalen des Kaiserlichen Hofmuseums in Wien eine Analogie. Die interessante Darstellung des Thewaltschen Bechers: Affen plündern einen schlafenden Reisenden und sein Gepäck aus, geht auf niederländische Stiche des 15. Jahrhunderts als Vorlagen zurück; die Heimat des Bechers ist noch strittig zwischen Limoges und Flandern oder Burgund (Abb. S. 41). Ein weiteres Spezialgebiet der Sammlung Thewalt bildet die ausgewählte Kollektion von Dolchen des Mittelalters und der Renaissance, unter denen die italienischen Jagddolche, die sog. Ochsenzungen, und die Schweizer Landsknechtdolche eine ganz besondere Wertschätzung geniefsen.

Die Sammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim ist in ihrem Sonderraum besonders durch drei Gruppen vertreten, rheinisches Steinzeug, mittelalterliche Elfenbeine und ferner Buchsmedaillons und Steinschnitte. Schon seit etwa 20 Jahren ist die Sammlung Oppenheim bekannt als die reichste an rheinischem Steinzeug, jenes glasig brennenden Thones, der einer besonderen Glasur nicht bedarf, um wasserundurchlässig zu werden. Frechen bei Köln, Raeren und Siegburg sind die Hauptfabrikationsorte für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts gewesen, seit kurzem ist für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts für Köln

Becher aus der Sammlung Thewalt.

selbst eine lebhafte Steinzeugindustrie nachgewiesen. Im 17. Jahrhundert hat Nassau, speziell das sog. Kannenbäckerländchen mit den Hauptorten Höhr und Grenzhausen, die Industrie der genannten Orte weit überflügelt. Die zur Ausstellung gekommene Reihe von etwa 100 Stücken bietet an grofsen gut erhaltenen Prunkstücken das Beste, was die rheinische Steingutindustrie hervorgebracht hat.

Die Gruppe mittelalterlicher Elfenbeinschnitzereien umfafst eine Reihe wertvoller Stücke, so z. B. die merkwürdige byzantinische Reliefplatte mit einer sitzenden weiblichen Heiligen aus der Sammlung Spitzer, die byzantinische Elfenbeinkassette des 12. Jahrhunderts aus der Sammlung Heckscher. Künstlerisch am höchsten steht die graziöse Elfenbeinstatuette der sitzenden Muttergottes, ein frühgotisches französiches Werk um 1300, mit zahlreichen Spuren der alten Bemalung, die in der retrospektiven Ausstellung des Jahres 1900 in Paris zu den vornehmsten Werken dieser dort reich vertretenen Gruppe gehörte.

Die Buchsschnitzereien zeigen vornehmlich eine Anzahl der feinen süddeutschen Medaillon-Bildnisse aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts; dazu kommen die gleichzeitigen Steinschnitte, deren bedeutendste eine rechteckige Platte von Hans Kels von Kaufbeuren aus dem Jahre 1527 ist: die Begegnung Karls V. mit seinem Bruder Ferdinand, beide gerüstet und zu Rofs (Abb. nachstehend). Das Werk befand sich lange in der Sammlung Felix in Leipzig, kam dann in die Collection Stein in Paris und von dort in die Sammlung Oppenheim nach Deutschland zurück. Bemerkenswert ist auch die kleine Medaille aus Kehlheimer Stein mit dem Bildnis des Nürnberger Patriziers Hieronymus Holzschuher aus dem Jahre 1520.

Unter den kirchlichen Geräten fällt der Reichtum an Giefsgefäfsen, den sog. Aquamanilien, auf, darunter namentlich ein Aquamanile in Form eines gepanzerten Reiters mit Topfhelm, eine belgische Arbeit des 13.—14. Jahrhunderts.

Unter den kleineren Privatsammlungen bietet die Sammlung des Aachener Goldschmiedes Reinhold Vasters ein sehr charakteristisches Bild; überall merkt man den Fachmann, den Techniker heraus; jahrzehntelanges Zusammenarbeiten mit dem gröfsten Sammler-Genie des 19. Jahrhunderts, Spitzer, ist für das Entstehen der Sammlung von besonderem Einflufs gewesen. Der Wert liegt hier nicht in den zahlreichen Einzelstücken kirchlichen Gerätes, darunter namentlich einem höchst eigenartigen Tragaltar aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts, sondern in den grofsen Folgen von technischen und künstlerischen Einzelheiten und Fragmenten, wie sie nur den Fachmann interessieren konnten. Voran steht eine Reihe der wertvollen Bergkrystallschalen, meist oberitalienische, Mailänder Arbeiten des 16. Jahrhunderts, reich mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen geschnitten. Es ist

Steinschnitt von Hans Kels in der Sammlung Oppenheim.

Bergkrystall-Gefässe der Sammlung Vasters.

das Vornehmste, was die italienische Renaissance des 16. Jahrhunderts an Prunkgerät geschaffen hat, daher auch immer sehr hoch bewertet und meist mit Goldfassungen und echtem Steinbesatz versehen. Trotzdem es sich um viele mehr oder weniger beschädigte Stücke handelt, bietet diese Auswahl doch ein sehr reiches Bild (Abb. s. oben). Daneben tritt dann die mannigfache Zusammenstellung von Schmuckstücken in Gold mit echten Steinen und Emails, wie sie das 16. Jahrhundert in Deutschland besonders liebte, Anhänger, Agraffen, Ringe, Schmuckketten, Besatzteile von Prunkgerät u. s. w. Ebenso lehrreich ist die Zusammenstellung von Goldbronzeteilen, die meist von Ziergeräten, Uhren u. s. w. der Renaissance herkommen, eine kleine Auswahl von Goldschmiede-Modellen u. a. m.

Verwandte Gebiete umfafst die Sammlung Saly Fürth in Mainz und doch wieder in anderer Weise, unter den Gesichtspunkten des Liebhabers alten profanen Silbergerätes. Die sorgfältige Auswahl von etwa 40 Stücken aus dieser sehr umfangreichen Sammlung enthält namentlich das Ziergerät der Renaissance aus vergoldetem Silber, Pokale, Humpen u. s. w., meist Augsburger und Nürnberger Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Sonderheit der Sammlungen bilden die Schiffe, die als Tafelschmuck und oft gleichzeitig auch als Trinkgeräte dienten.

Das Zeitalter des Rokoko ist in seinem eigenartigsten und charakteristischsten Kunsterzeugnis, dem Porzellan, durch drei Privatsammlungen recht gut vertreten. Die kleine Kollektion des Bankiers Louis Hagen in Köln, die jüngste unter den drei Sammlungen, umfafst neben einigen Servicen namentlich eine Reihe guter Figuren; die Sammlung des Herrn Alwin von Beckerath in Krefeld, alter Familienbesitz, enthält nur Figuren verschiedenen Fabrikates. Am reichhaltigsten ist die Sammlung Emil Weyerbusch in Elberfeld, teils alter von der Heydtscher Besitz, teils neuere Erwerbungen. Eine Reihe vorzüglicher Service von Meifsen, Berlin und Wien stehen an der Spitze; dann umfafst die Sammlung eine Reihe von Figuren, darunter vornehmlich eine grofse Serie aus der Meifsener Affenkapelle. Das imposanteste, wenn auch künstlerisch nicht hervorragendste Stück ist die etwa $1^1/_2$ m hohe, unbemalte Kreuzigungsgruppe von Johann Joachim Kändler, der seit 1731 Modellmeister in Meifsen war. Es sind nur einige wenige Ausformungen dieses Werkes bekannt.

Neben die in den letzten Jahrzehnten zusammengebrachten Privatsammlungen tritt der Besitz des rheinischen Adels an älteren Kunst-

werken, nicht sehr umfangreich, dafür aber eine Reihe ganz hervorragender Stücke umschliefsend. Die Waffensammlung des Fürsten Salm-Dyck-Reifferscheid hat bereits Erwähnung gefunden. Aus dem Besitz der Reichsgrafen Wolff-Metternich zur Gracht ist neben einem romanischen Doppelkamm aus Elfenbein ein kleines Klappaltärchen aus Silber mit durchsichtigen Emails über Reliefschnitt zu nennen; der Fufs zeigt noch den alten reichen Steinbesatz. Es ist eines der köstlichsten Werke rheinischer Goldschmiedekunst aus der Wende des 14. Jahrhunderts (Abb. nebenstehend).

Aus der Sammlung des Fürsten Solms-Braunfels kamen der mittelalterliche Ring und die elegante gotische Silberkanne des 14. Jahrhunderts, die im Volksmund als Ring und Kanne der hl. Elisabeth bekannt sind. Der Graf von und zu Eltz sandte aus Burg Eltz, dem anziehendsten und malerischsten Burgenidyll des Rheinlandes, das Kirchengerät, das im 15. Jahrhundert für die neuerbaute Kapelle beschafft wurde, darunter vornehmlich die schon genannte kölnische Scheibenmonstranz. An Reichtum und künstlerischer Wirkung steht aber unter dem Besitz des westdeutschen Adels der Erbachsche Familienpokal zweifellos an der Spitze, angefertigt für Dietrich von Erbach, Kurfürst zu Mainz (1434—1459). Es ist ein Doppelpokal aus zwei grofsen Moosachat-Schalen, in vergoldetes Silber gefafst, mit reichem spätgotischen Laubwerk und Emails (Abb. S. 44).

Unter dem reichen Kunstbesitz des Grafen von Fürstenberg-Stammheim fallen namentlich die romanischen Elfenbeinschnitzereien auf, eine grofse Platte mit der Verkündigung aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts, eine kleine Platte des 10. Jahrhunderts mit der Darbringung Christi im Tempel. Besonderes Interesse beansprucht ein reich illustriertes Hildesheimer Missale, in dessen Deckel ein Diptychon des 11. Jahrhunderts eingelassen ist mit Ansichten von Rom und Tours (?) sowie Szenen aus dem Unterricht in den freien Künsten, wahrscheinlich aus einem französischen Benediktinerkloster herkommend. Diese Werke kamen wahrscheinlich mit der Bibliothek des Hildesheimer Fürstbischofs Franz Egon von Fürstenberg nach Stammheim; aufserdem ist eine Reihe späterer Arbeiten zur Ausstellung gekommen, die gröfstenteils erst im Laufe des 19. Jahrhunderts erworben sind.

Die Auswahl aus dem Fürstlich Hohenzollernschen Museum in Sigmaringen erstreckt sich vornehmlich auf mittelalterliche kirchliche Gegenstände, die zum grofsen Teil um die Mitte des 19. Jahrhunderts am Rhein angekauft wurden. Von besonderem Reiz sind einige frühe Kasten, so ein flacher Kasten mit der Erstürmung der Minneburg, ein französisches Werk vom Beginn des 14. Jahrhunderts; dann ein länglicher Bolzenkasten mit Tierfüllungen aus dem 14. Jahrhundert und ein Schmuckkästchen der gleichen

Hausaltärchen im Besitz der Grafen Wolff-Metternich zur Gracht.

Zeit mit den emaillierten Wappen von Jülich-Berg. Einige der romanischen Emailarbeiten, namentlich drei Reliquienkasten des 12.—13. Jahrhunderts, lassen sich heute mit ziemlicher Sicherheit auf die Maasgegend lokalisieren. Eines der interessantesten Werke ist der bronzene Weihwasserkessel von der Insel Reichenau, ein Werk mit sehr reichen, sorgfältig durchgeführten Reliefs um das Jahr 1000. Sehr eigenartig sind zwei Giefsgefäfse aus dem 15. Jahrhundert in der Form von Reitern.

Überschaut man das reiche, wenn auch noch so lückenhafte Bild, das die kunsthistorische

Der Doppelpokal des Erbachschen Fürstenhauses.

Ausstellung von der älteren Kunst geben will, dann kann kein Zweifel darüber bestehen, wo die Stärke der älteren rheinischen Kunst liegt. Das 12. Jahrhundert und der Beginn des 13. Jahrhunderts ist die Blütezeit der rheinischen Kunst. Zwar hat der Rhein seine Bedeutung als Kulturträger nie verloren, von der Römerzeit bis in die neueste Zeit haben seine Wogen die wichtigsten Kulturbewegungen dahingetragen. In der romanischen Epoche aber krystallisiert sich alles zu einem grofsen, glänzenden, überwältigenden Bild; die politische Machtstellung der geistlichen Kurfürsten, die geistige und wirtschaftliche Bedeutung der grofsen rheinischen Klöster, das aufstrebende Bürgertum der Städte machen die Rheinlande damals zum Herzen Deutschlands. Der Ausflufs aller dieser Künste ist die rheinische romanische Kunst. Nicht der Kölner Dom ist der Prototyp der rheinischen Baukunst, sondern die romanischen Dome, die die Ufer des Stromes allenthalben grüfsen, von Speier bis zur holländischen Grenze, wo von ihren Hügeln an beiden Seiten die Burg von Kleve und das Stift Hochelten als Hüter des Stromes ins Land hinausschauen. Was die kirchliche Goldschmiedekunst des 12. und 13. Jahrhunderts an köstlichen Werken geschaffen, überstrahlt an Glanz die übrigen Darbietungen der Ausstellung. Keine andere Gegend Deutschlands, kein anderes Land könnte den grofsen romanischen Reliquienschreinen etwas auch nur irgendwie Ebenbürtiges in jener Zeit gegenüberstellen; kein Land kann sich einer verwandten einheitlichen Entfaltung aller Künste rühmen, von den erschaffenden Gedanken der rheinischen Dome und Abteikirchen bis zur minutiösen liebevollen Schöpfung des Goldschmiedes, von der Monumentalmalerei jener Jahrhunderte bis zu dem bescheidenen Illustrator der klösterlichen Schreibstube.

An einem gewissen dauernden Erfolg der kunsthistorischen Ausstellung wird deshalb auch nicht zu zweifeln sein. Soweit er auf wissenschaftlichem Gebiete liegt, war er schon durch die Gegenüberstellung so vieler Werke und die leichte Möglichkeit vergleichenden Studiums gesichert. Die Zuziehung der Monumentalkunst in Nachbildungen liefs den kritischen Blick hier noch weiter ausholen. Die wesentlichste Förderung erfuhr hier die Kenntnis der Goldschmiede- und Emailtechnik, des vornehmsten und augenfälligsten Gebietes der rheinischen romanischen Kunst. Zum erstenmal war die Möglichkeit einer Gruppierung hier gegeben, bei der namentlich der Anteil der Metropole Köln an der Goldschmiedekunst sich deutlich heraushebt. Wohl nie wieder wird es bei der zunehmenden Wertschätzung und materiellen Bewertung möglich sein, eine so reiche Sammlung ein zweites Mal zu vereinigen.

Aber auch auf den Laien kann eine so prunkvolle Vereinigung der alten Schätze nicht ohne dauernde lebendige Einwirkung bleiben; eine solche Schaustellung redet allzu eindringlich von der Gröfse alter rheinischer Kultur, alter rheinischer Kunst. Wahre Heimatliebe und ein vernünftiger Lokalpatriotismus müssen hier eine gesunde Förderung erfahren. Wem auf den ersten Blick Kunstausstellung und Industrieausstellung auch noch so sehr als heterogene, fremde Elemente erscheinen mögen, in Wirklichkeit gehören sie eng zusammen; wo es sich um eine glänzende Manifestation der westdeutschen modernen Industrie, um eine Kraftprobe moderner Leistungsfähigkeit der Rheinlande handelte, da hätte auch die Vorführung der vergangenen Kulturhöhe nicht fehlen dürfen. In dieser engen Vereinigung von alter Kunst und moderner Industrie liegt der überzeugende Beweis von der ewigen lebendigen Kraft des Rheinstromes.

Dr. Edmund Renard.

Prof. W. Schott, Berlin · Fahnenträger
H. 29 cm. Bronze versilbert Mk. 250.—.

Permanente Ausstellung

für

Kunst und Kunstgewerbe

Glas . . . . . .

. . . . Keramik

Metallarbeiten

Verglasungen

· Stickereien ·

KELLER & REINER

BERLIN W.

Potsdamerstrasse 122.

Möbel . . . . Stoffe

Beleuchtungskörper

. . . . . Teppiche

Tapeten . . . . .

Besondere Abteilung für Wohnungskunst.

Prof. W. Schott, Berlin · Kugelspielerin
H. 42 cm. Bronze Mk. 500.—, Bronze versilbert Mk. 600.—.

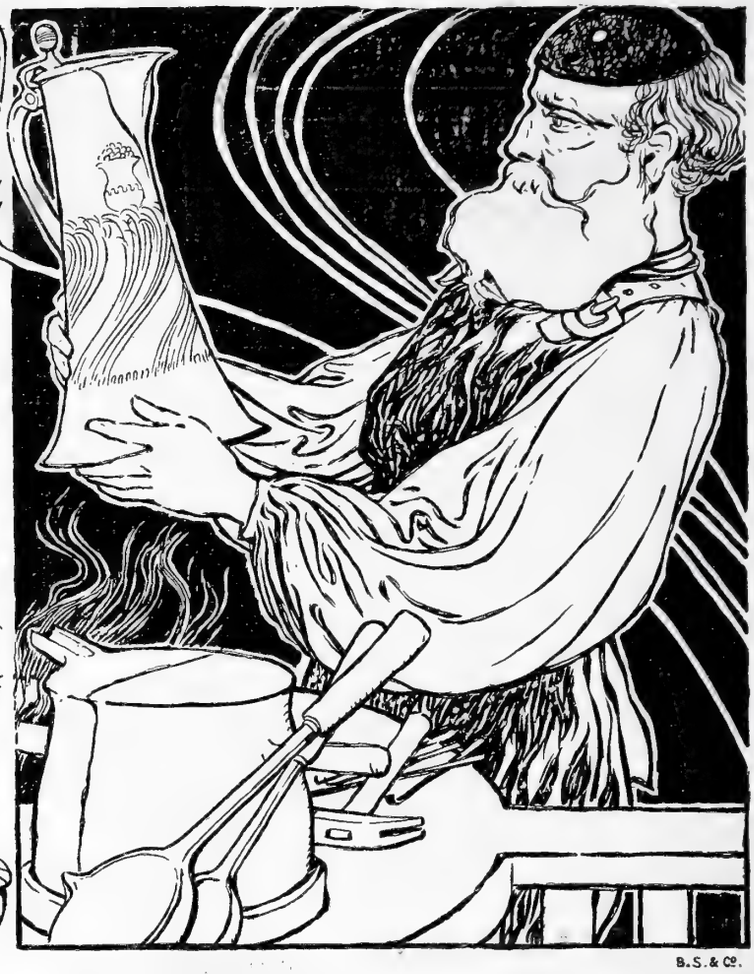
Kayser-Zinn-Gegenstände.

VORNEHMSTES TISCHGERÄTH · GEDIEGENSTER ZIMMERSCHMUCK ·

E. KAYSER · KÖNIGL. HOF-LIEFERANT

Köln a. Rh., an den vier Winden,

Berlin W., Leipzigerstraße 124,
Frankfurt a. M., Holzmarkt 10,
Paris, 32 Avenue de l'opéra.



B. S. & Co.

Dr. Fr. Schoenfeld & Co., Düsseldorf

Künstlerfarben- und Maltuchfabrik.

Feinste Künstler-Oelfarben
Oelwachsfarben nach Professor Andreas Müller
Ludwig'sche Petroleumfarben
Verbesserte Ei-Temperafarben
Encaustische Farben nach Prof. Cordenons

Lechner'sche Oeltemperafarben
Gerhardt's Marmor-Caseïnfarben
Feinste feuchte Wasserfarben und Aquarellfarben für Schulen in Tuben, Näpfchen u. in fester Form
Firnisse und Malmittel
Unverwaschbare flüssige Ausziehtuschen.

P. J. Tonger

Fernsprecher No. 395

Hoflieferant Sr. Majestät d. K. u. K. Wilhelm II.

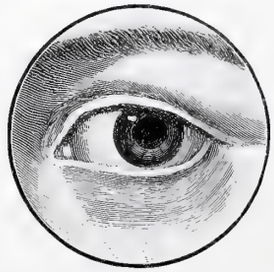
Musikalien

Telegramm-Adresse: Musiktonger.

und Instrumenten-Handlung

KÖLN a. Rh.

Am Hof No. 34 u. 36.



Optisch-oculist. Anstalt

Carl Pichon

Optiker

KÖLN, Minoritenstr. 12

Special-Institut

für wissenschaftliche Untersuchung der Augen zwecks Zuteilung korrekt passender Augengläser.

Optische und physikalische Erzeugnisse.

Operngläser ❁ Feldstecher ❁ Doppelfernrohre ❁ Prismenfeldstecher ❁ Barometer verbesserter Construction.

...EN FÜR ALLE KUNST-
...CHEN ARBEITEN DER
METALLTECHNIK.

♣

FIGURALE ARBEITEN,
KIRCHENSCHMUCK,
GRABSCHMUCK,
BAUBRONZEN.

♣

KUNSTSCHMIEDEARBEITEN.

♣

KAMINE, BESCHLÄGE.

♣

ENTWURF UND AUS-
FÜHRUNG STILVOLLER
GRABDENKMÄLER.

KÜNSTLER-SEIDE

NEUE SCHWARZE UND FARBIGE DAMASSÉ-GEWEBE
IN HOCHELEGANTER UND SOLIDER AUSFÜHRUNG

NACH ENTWÜRFEN VON HENRY VAN DE VELDE, ALFRED MOHR-BUTTER, PROF. OTTO ECKMANN PROFESSOR HANS CHRISTIANSEN

SEIDENHAUS N. GOLDSTEIN

DÜSSELDORF
GRABENSTR. 25
AN DER KÖNIGSBRÜCKE

C. SCHMIDT

DÜSSELDORF

Künstlerfarbenfabrik

Gegründet 1844.

Feinst präp. Oel- und Aquarellfarben.

Feine Oelfarben zur decorativen Malerei, sowie für Studien, Skizzen etc

Malutensilien.

Kunsthandlung Wilh. Abels

Schildergasse 3/7 KÖLN a. Rh. an der Hohestr.

Neugegründete Kunsthandlung modernen Stils.

Umfangreiches Lager von Kunstblättern
Moderne und alte Meister — Original-Radierungen — Original-Lithographien
Braun'sche Kohledrucke — Pigmentdrucke à 1,— M.
aus allen Galerieen.

Spezialität:

Stilgerechte Einrahmungen, auf deren künstlerische Wirkung wir ganz besondere Sorgfalt verwenden.

Phantasierahmen.

Modernes Kunstgewerbe: Alleinverkauf der Vlämischen Kunsttöpfereien.

Letztere empfehlen wir ganz besonders, weil dieselben trotz ihrer äusserst mässigen Preise in Form und Färbung von vollendeter künstlerischer Qualität sind. Abbildungen stehen gerne zur Verfügung.

Dauernde Kunstausstellung in der I. Etage.

F. A. HERBERTZ KÖLN.

H. SCHMINCKE & Co.

Düsseldorf-Grafenberg.

Schutzmarke

Fabrik feinst präparirter

ÖL-, AQUARELL- und TEMPERA-FARBEN

für feinste Künstlerzwecke, für Studien- und decorative Malerei.

Spezialität:

Mussini-Ölfarben und Horadam's Patent-Aquarellfarben.

Preislisten auf Wunsch gratis und franco.

WIESBADEN.

Weltbekannter Kur- und Badeort.

Saison das ganze Jahr.

Prospekte gratis durch die Kurverwaltung.

Kuranstalt

Dietenmühle

Wiesbaden

für Nervenkranke und Erholungsbedürftige

Das ganze Jahr geöffnet.

Leitender Arzt

San.-Rat Dr. Waetzoldt.

Hotel Villa Royal

Besitzer: R. Winkelmann

Wiesbaden

Sonnenbergerstrasse 28

auch Eingang vom Kurpark.

Wiesbaden, Anstalt für Rückenmarks-

Kranke. — Behandlung der Bewegungsstörungen (nach Geheimrat von Leyden. — Das ganze Jahr geöffnet. — Prospekte frei. — Luisenstr. 24.

Ärztlicher Leiter: Dr. Badt.

Gicht

Trinken Sie als **Hauskur** ohne Berufsstörung

Wiesbadener Gichtwasser

Prospekte umsonst. — Käuflich in allen Apotheken oder direkt durch die Versandstelle. (25 und 50 Flaschen = 17,50 bezw. 34,— Mark.)

BRUNNEN-CONTOR, WIESBADEN.

Wittdün-Amrum-Nordseebad

Hotel Germania

Nordseehallen und Kaiserhof

ersten Ranges

direkt am Strande und der grossen Landungsbrücke. — Volle Pension von Mk. 4,— an.

Zimmer von Mk. 12—30 pro Woche.

Prospekte gratis und franko.

„Hotel Venedig"

Trier a. d. Mosel.

Telephon Nr. 15.

Altrenommirtes Haus

im Centrum der Stadt.

Elektr. Licht ✻ Bäder im Hause

Omnibus am Bahnhof.

Weinhandlung engros

Besitzer: Hugo Schliedtke.

Luftkurort Daun

Im Mittelpunkt der vulkanischen Eifel.

HOTEL SCHRAMM

I. Ranges.

Fernsprecher No. 4.

Comfortabel eingerichteter Neubau in gesunder, freier Lage.

Mässige Pensionspreise.

6 Minuten vom Bahnhof.

Hotel Heidger

Hatzenport a. d. Mosel.

Eigener grosser **Weinbau** an den besten Lagen der Untermosel und **Weinhandel.**

Angenehmer Aufenthalt

für Touristen und Sommerfrischler.

Schattiger Garten

mit prachtvoller Aussicht auf die Mosel, in nächster Nähe des Bahnhofs gelegen.

Ausflüge: Ehrenburg und Burg Eltz.

Königliches Bad Oeynhausen

Sommer- und Winter-Kurort.

Station der Linien **Berlin-Cöln** und **Löhne-Hildesheim.**

Sommersaison 15. Mai bis Ende September,
Winterkur 1. Oktober bis Mitte Mai.

Heilkräftige Thermalsool- und Soolbäder, Medicomechanisches Zanderinstitut, Röntgenkammer, vorzügliche Molken- und Milchkuranstalt. Allgemeine Wasserleitung und Schwemmkanalisation. Bade- und sonstige Einrichtungen I. Ranges.

Besuch 1901: 11 100 Kurgäste, 22 683 Passanten, 171 241 Bäder. Prospekte und Beschreibung übersendet frei die **Königliche Badeverwaltung.**

Aachen

Aachen — Burtscheid.

Weltberühmte heisse Kochsalz-Schwefelquellen.

Sommer- und Winterkur.

Prospekte gratis. **Der Kurdirektor.**

Hotel Kaiserhof, Aachen

Besitzer: P. H. Fickartz. ✻ ✻ Telephon 73.

160 Zimmer. ✻ Personen-Aufzug. — Elektrisches Licht. Central-Dampfheizung.

WEINGROSSHANDLUNG.

Engelberg

Luftkurort. **1019 M. ü. M.**

Grand Hotel Kuranstalt

und

Hotel Kurhaus Titlis.

Etablissement **I. Ranges** mit 500 Betten und allem modernen Comfort eingerichtet. Grosse Park-Anlagen. In ersterem befinden sich sehr comfortable Badeeinrichtungen für **Wasserkuren,** welche den **weitgehendsten Anforderungen** der heutigen Wissenschaft entsprechen. Elektrizität. Massage. Medico-mechanisches Institut. Elekt. Lichtbäder. Saison Mai—Oktober. Bitte Prospekt mit Pensionstarif zu verlangen.

Ed. Cattani, Besitzer.

Hotel zum Riesen

COBLENZ am Rhein

vom 1. April cr. an unter der Leitung des Herrn CARL EISENMANN

(bisheriger Besitzer des Hotels Prinz Carl in Heidelberg).

Gemünd (Eifel)

Luftkurort Sommerfrische

Hotel Bergemann

hält sich den Besuchern Gemünds bestens empfohlen.

Bei längerem Aufenthalte Pensionspreise.

Telephon 8. Telephon 8.

Bäder im Hotel.

Besitzer: Otto Bergemann.

DAUN in der Eifel

Hotel Hommes.

Altrenommiertes Haus.

Gute Küche. — Reine Getränke.

In der Nähe der Post und des Bahnhofes.

Billige Pension. Wagen im Hause.

Telefon-Anschluss Nr. 3.

TRARBACH

an der Mosel.

Hotel Adolph

Besitzer Gustav Adolph.

Haus ersten Ranges mit freier Veranda an der Mosel.

30 Fremden-Zimmer.

Separate Wein- u. Bier-Stube.

Hotel Französischer Hof

Baden-Baden

1. Ranges. Das ganze Jahr offen.

Besitzer: **Carl Ulrich**

in anerkannt schönster Lage, mit Garten, gegenüber der Trinkhalle und dem Kurhause, mit allen Bequemlichkeiten der Neuzeit ausgestattet. Grosse luftige Speisesäle und Gesellschaftsräume, Restaurant-Terrasse, elektr. Licht, Personen-Aufzug. Bekannt für sehr gute Küche und Weine. Preise mässig. Zimmer von 2,50 Mark ab. Pension. Das Hôtel zählt zu den bestbesuchtesten und ist auch für Winterstation eingerichtet.

Brohl a. Rhein, schöner beliebter Aufenthaltsort.

Gasthof

Max Mittler

vorm. **Pet. Bröhl,**

der Neuzeit entsprechend bedeutend vergrössert.

Gegenüber der Dampfschiffstation (Wartestelle).

Schattiger Garten mit grosser gedeckter Glashalle.

Schöne Fremdenzimmer — Pension.

Säle für Vereine u. Gesellschaften.

Luftkurort Kalterherberg.

Gasthof zur Post

von **Geschwister Moll**

empfiehlt sich den Herren Reisenden und Touristen bestens.

Schöne luftige Zimmer bei vorzüglicher Verpflegung. — Pensionspreis von 3 Mk. an, je nach Ansprüchen.

Eigene Forellenfischerei.

Stephan Schoenfeld

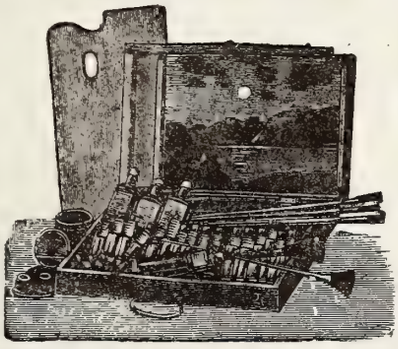
Künstlerfarben-, Mal- u. Zeichnen-Utensilien- und Maltuch-Fabrik

DÜSSELDORF

Specialität:

Bedarfs-Artikel für Maler, Ingenieure, Architekten, Bildhauer, Kupferstecher, Zeichner u. s. w.

Öl-, Gouache-, Tempera-, Porzellan-, Pastell-, Gobelin-, Farben.



Deutsche und englische Wasserfarben in Tuben und Näpfchen.

Französische und englische Oelfarben.

Pinsel für alle Arten der Malerei.

Malleinwand, Malkasten in Holz und Blech, Malbretter, Feldstühle, Reisszeuge.

Unverwaschbare flüssige Tuschen in allen Farben.

Deutsche, franz. und engl. Aquarell-Papiere in Rollen und Bogen.

Holz- und Lederbrenn-Apparate.

Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen etc.

Alles in denkbar grösster Auswahl.

Reich illustrirte Kataloge:

a) über Künstlerfarben, Mal- und Zeichen-Utensilien. b) über Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen, Vorlagen, Ofenschirme u. s. w. franco zu Diensten.

Haupt-Verkaufsstelle: Schadowstr. 74 gegenüber der städt. Tonhalle.
Filiale: Eiskellerberg 1—3 gegenüber der Königl. Kunst-Akademie.

Bitte genau auf meine Firma zu achten. Dieselbe besteht

unverändert seit 1829 und ist die grösste u. älteste der Branche.
Export nach allen Ländern.

Malschule

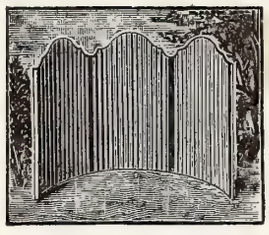
Hanny Stüber, Else Neumüller

Kurfürstenstrasse 12.

Unterricht im Malen u. Zeichnen von Köpfen, Landschaften, Blumen, Stillleben etc. Porzellanmalen, Entwerfen von Placaten etc.

ROLLSCHUTZWÄNDE

neue verbesserte Construction ℳ 1.25 pr. □Mt. billiger



Neu! Zug-Jalousien Neu!

(Patent angemeldet.)

Ganze Handhabung mit nur **einer** Schnur.

Carl Mumme & Co.

Jalousie- und Rollladen-Fabrik

Düsseldorf

Fürstenwallstrasse 234.

Telefon 1141.

Seidenstoffe, Sammte, Velvets.

Man verlange Muster.

von Elten & Keussen, Fabrik u. Handlung **Krefeld.**

Gebr. Küster

Inhaber: Carl Küster

DÜSSELDORF

Breitestrasse 5. Telephon 2994.

Betten — Bettwaren — Bettwäsche.

Vollständige Schlafzimmer-Einrichtungen.

Deutsche u. englische Metall-Bettstellen • Patent Spiralfeder-Matratzen

für Erwachsene und Kinder. bewährter Systeme.

Aeltestes Special-Geschäft Düsseldorfs, über 60 Jahre bestehend.
1887 Höchste Auszeichnungen Düsseldorf 1897.

ANT. RICHARD, DÜSSELDORF fabricirt als Specialitäten:

Gerhardt's Caseïn-Bindemittel zur Selbstanfertigung von Caseïnfarben, **Gerhardt's Wasser- und Spicköl-Caseïnfarben, Punische Wachsfarben, Künstler-Oelfarben** etc. in Tuben, **Caseïn-Anstrichfarben,** Tränkungsmittel zur Festigung von Malflächen, **Caseïn-Malleinewand,** nicht wie Oel-Leinewand Nachdunkeln des Bildes verursachend, **Sgraffitomörtel, Kalkpräparate** für Anstrich und besten Putz, auch für Frescoputz etc.

Gerhardt's Caseïn-Malerei auf dem ältesten Malmittel der Welt beruhend, ist absolut matt, dauerhaft, unveränderlich, zeichnet sich aus durch sympathischen Reiz, Feuer und Tiefe, wurde mit grossem Erfolg bei vielen bedeutenden Kunstwerken, Dekorations- und Anstricharbeiten angewendet.

Prospekte, Zeugnisse und Muster auf Verlangen gratis und franko. — Man vermeide minderwertige Nachahmungen.

Verlangen Sie:

Skizzen und Offerten über Kunstglasätzerei, Kunstverglasung in Blei und Messingfassung. Firmenschilder aller Art in Glas, Metall, Holz etc. Giebelreklamen. Massen-Reklame-Artikel. Grabplatten.

Ferner empfehlen: Dampfmaschinen und Luftsandstrahlgebläse nebst Dampfschleiferei für Glasbearbeitungen aller Art, wie mattiren, poliren, façettiren, justiren etc.

Eigene Buchstabenfabrikation in Glas, Metall und Holz. Spiegelfabrik.

Für Architekten: Glasfaçaden und Decken (hochmodern und unverwüstlich). Für Hôtels und Geschäftshäuser etc. elektrische Buchstaben (Neuheit) mit Kontaktwerken. Musterbuchstaben im Betrieb zu sehen. Fabrik Pionierstrasse 61.

Bauverglaserei in 4/4, 6/4 Spiegelglas u. s. w. Ständiges Lager aller Sorten Gläser in 4/4, 6/4 Spiegelglas, Natur-Schwarzglas, Ornamentgläser, weiss und farbig. Patentgläser etc., welche auch im Einzelverkauf zu Tagespreisen abgeben.

Grösstes Lager am Platze.

Düsseldorfer Kunstanstalt für Glasdekoration, vorm. Oscar Quennet, G. m. b. H.

Pionierstrasse 61. Telephon Nr. 1775.

MÖBEL-FABRIK
KUNSTGEWERBLICHES ETABLISSEMENT

J. BUYTEN & SÖHNE

Wehrhahn 9/11 DÜSSELDORF a. d. Städt. Tonhalle

LIEFERT
KÜNSTLERISCH GESCHMACKVOLLE, VOLLSTÄNDIGE

WOHNUNGS-EINRICHTUNGEN

GROSSES LAGER.

IN JEDER PREISLAGE.

GOLDENE MEDAILLE PARIS 1900.

GRAPHISCHE KVNSTANSTALTEN
DVSSELDORF-OBERKASSEL
und
MVNCHEN

BREND'AMOVR, SIMHART & Co

Autotypie, Zinkographie, Photolithographie
Dreifarbenätzungen, Holzschnitt, Galvanos
Herstellung von Collodium Emulsion
Farbenrichtige Aufnahmen von Gemälden,
Plastiken u.s.w.
Pigmentdruck.

Gedruckt bei August Bagel, Düsseldorf. Verantwortlich Wilhelm Schäfer, Düsseldorf

Das Kunstgewerbe
auf der Düsseldorfer Ausstellung
1902

Viertes Ausstellungsheft der „Rheinlande“,
◇ ◇ ◇ ◇ Monatsschrift für deutsche Kunst ◇ ◇ ◇ ◇

September ◇ ◇ 1902 — Commissionsverlag
II. Jahrgang, Heft 12 — A. Bagel, Düsseldorf

Internationale Rennen Köln am Rhein 1902.

September-Meeting.

Erster Tag.
Freitag, 5. September, Nachm. 3 Uhr.

Eröffnungs-Rennen	M. 3 000
Preis von Fühlingen	„ 5 000
Erstlings-Rennen	„ 4 000
Preis vom Rhein	„ 20 000
Preis von Merheim	„ 3 000
Kölner Handicap-Steeple-Chase	„ 7 000

Zweiter Tag.
Sonntag, 7. September, Nachm. 3 Uhr.

Habenichts-Handicap	M. 4 000
Preis von Worringen	„ 5 000
Damen-Preis, Herren-Reiten (2 Ehrenpreise)	M. 8 000
Rheinisches Zucht-Rennen	„ 30 000
September-Handicap	„ 10 000
Rheinisches Jagd-Rennen, Herren-Reiten Ehrenpreis und	M. 8 500

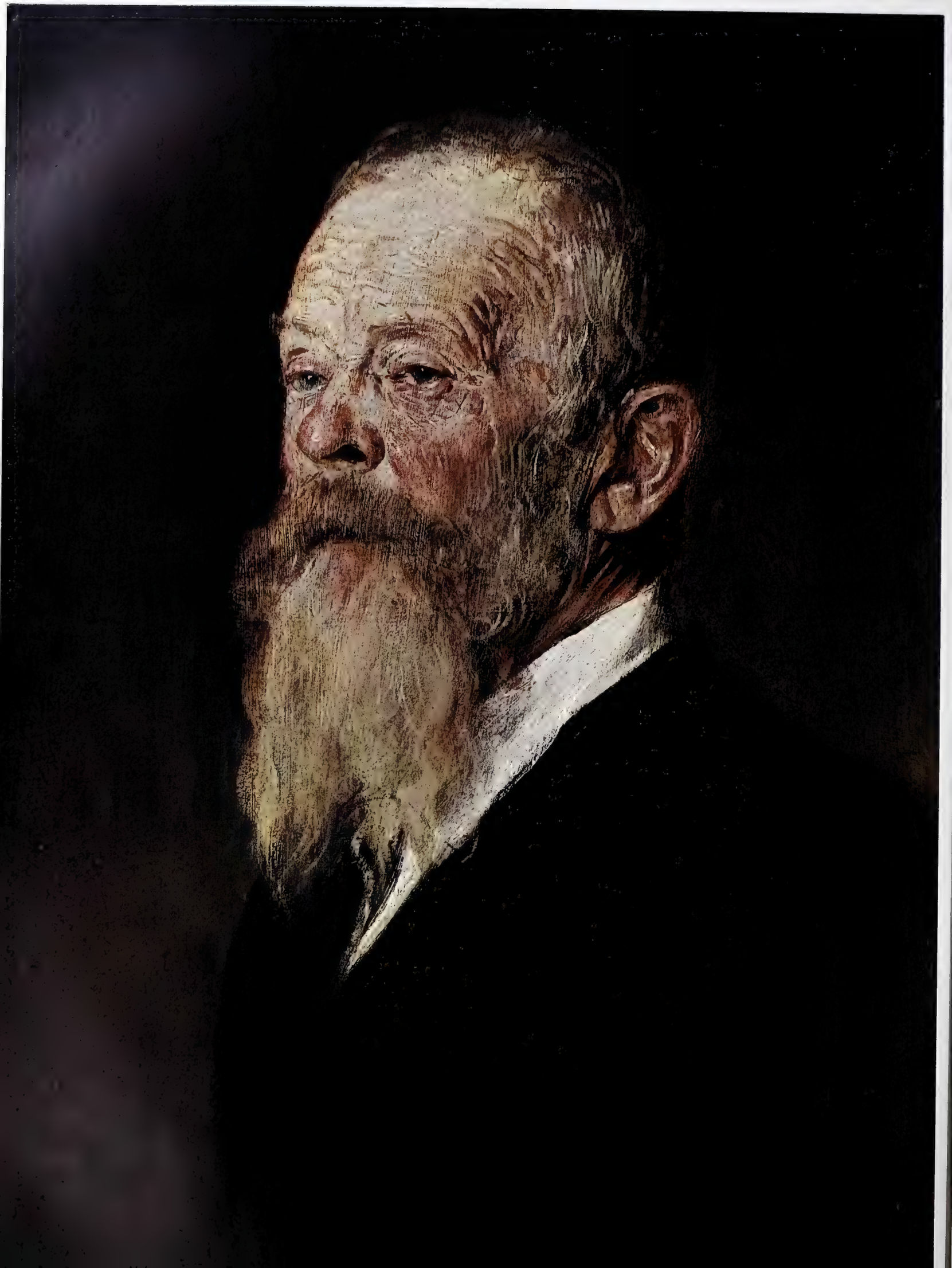
Dritter Tag.
Montag, 8. September, Nachm. 3 Uhr.

Preis der Flora	M. 5 000
Preis von Nippes	„ 3 000
Saphir-Rennen	„ 6 000
Preis von Donaueschingen Goldpocal und	M. 25 000
Preis von Niehl, Herren-Reiten	„ 3 000
Abschieds-Handicap	„ 3 000

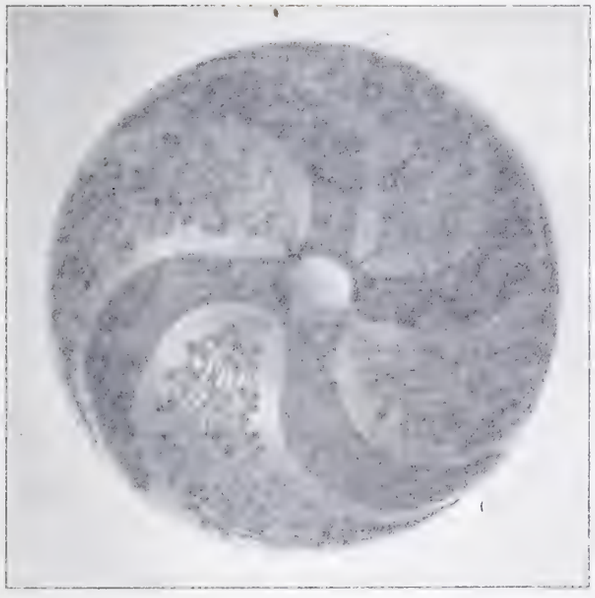
Das Präsidium des Kölner Renn-Vereins: **Fürst zu Fürstenberg.**

Mit dem nächsten Heft, das die Veröffentlichung der Bilder und Plastiken auf der Deutschnationalen Kunstausstellung fortsetzt, beschließen wir unsere Ausstellungshefte. Ein besonderer Einband dazu ist zum Preise von 2 M. demnächst zu haben. Ebenso können dann die fünf Hefte zum Preise von 12 M. als Band bezogen werden.

Der 1. Halbjahrsband des II. Jahrgangs ist nicht mehr vollständig. Der 2. Halbjahrgang (7 Hefte broschiert) wird auf Bestellung vorläufig noch zum Preise von 12 M. geliefert.



Das Kunstgewerbe
auf der Düsseldorfer Ausstellung
1902



Villeroy & Boch,
Glasschale

Viertes Ausstellungsheft der „Rheinlande“,
Monatsschrift für deutsche Kunst
Im Auftrage der G. m. b. H. „Rheinische Kunstzeitschrift“ herausgegeben von Wilhelm Schäfer. Im Commissionsverlag von A. Bagel in Düsseldorf.

Prinzregent Luitpold von Bayern, Dreifarbendruck
hergestellt durch Brend'amour, Simhart & Co., Düsseldorf-München
Gedruckt bei August Bagel, Düsseldorf
Mit Genehmigung der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart

Das Kunstgewerbe
auf der Düsseldorfer Ausstellung
1902

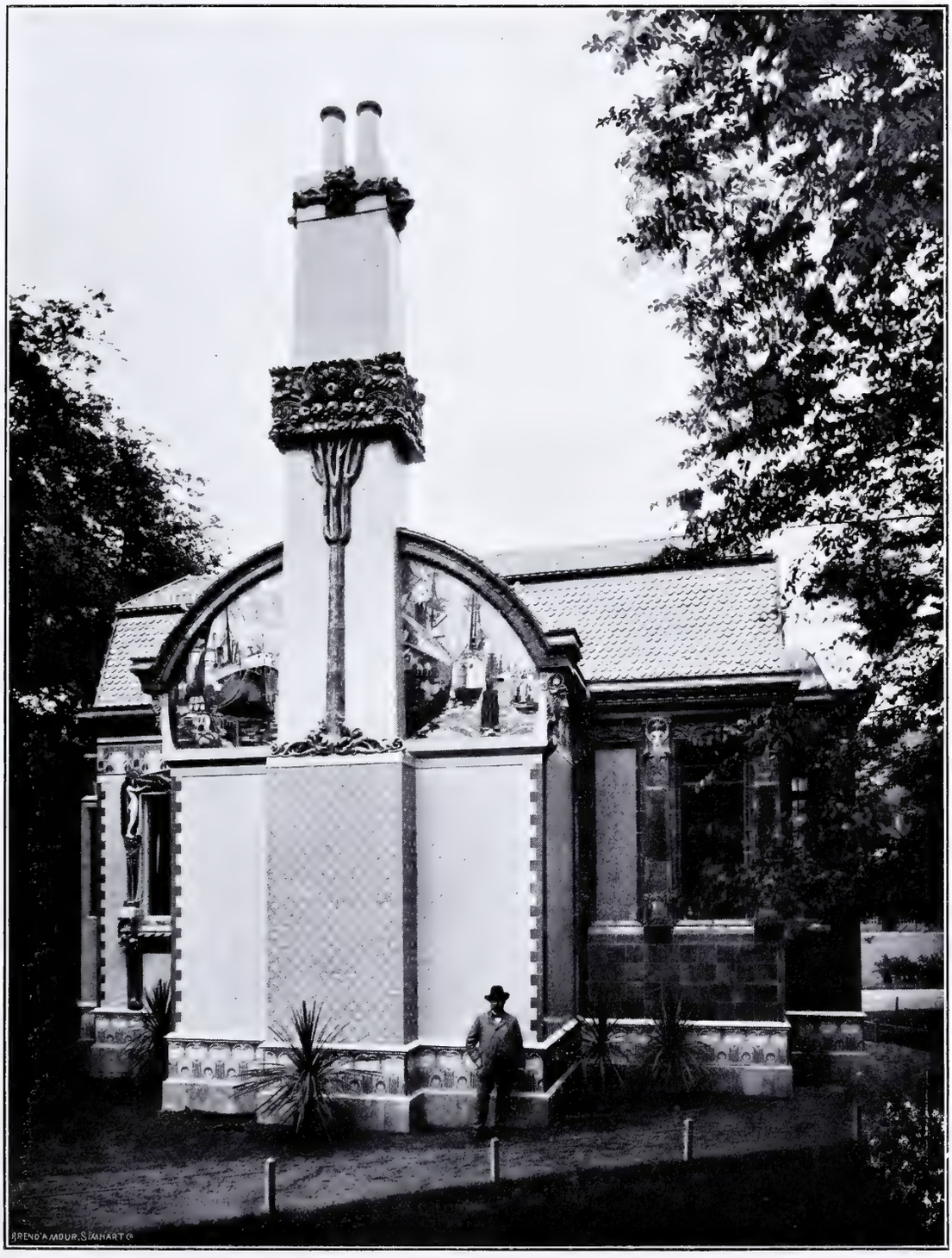
Villeroy & Boch
Glasschale

Viertes Ausstellungsheft der „Rheinlande“,
Monatsschrift für deutsche Kunst
Im Auftrage der G. m. b. H. „Rheinische Kunstzeitschrift“ herausgegeben von Wilhelm Schäfer. Im Commissionsverlag von A. Bagel in Düsseldorf.

Wir geben in diesem Heft Abbildungen von kunstgewerblichen Gegenständen auf der Düsseldorfer Ausstellung, die als Versuche neuer Formensprache beachtenswert sind. Wir gingen bei der Auswahl nicht davon aus, ob ein Gegenstand das merkwürdige Ergebnis einer Künstlerlaune ist, wir suchten Gegenstände, die unverkünstelt gemacht und in ihrer Erscheinung einfach genug sind, um auch dann noch erfreulich zu sein, wenn die Mode einen Schritt weiter gegangen ist. Die moderne Bewegung des Kunstgewerbes wird erst in guten Massenartikeln wertvoll sein. Wenn hier die Künstler eingreifen, nützen sie am meisten. Kayserzinn, van de Veldes billige Töpfereien aus Höhr, die einfachen Möbel in dem Kruppschen Arbeiterhaus sind garnicht genug anzuerkennen ◇◇◇◇

Wenn im Text manches kritisch angefaßt wird, so möchten wir damit helfen, den tüchtigen Bestrebungen Luft zu machen vor manchem Schlendrian, nicht aber in die Gemeinschaft jener geraten, die nach englischen und französischen Mustern und Fabrikaten schielen, wenn für den Schmuck des Hauses etwas gethan werden soll. Allerdings werden wir Deutsche niemals zu jener glatten Formvollendung kommen, wie wir sie aus diesem Mangel, an den romanischen Völkern z. B., überschätzen. Unsere Sache ist, in alles auch unsere Gedanken zu legen. Das wird ein gutes deutsches Zimmer für den Franzosen vielleicht haarsträubend machen, aber uns Deutschen wird nur in einem solchen wohl sein ◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

Die Schrift dieses Heftes wurde von Peter Behrens entworfen und durch jahrelange gemeinsame Arbeit mit der Schriftgießerei Rudhard in Offenbach ausgebildet. Sie ist von allen modernen Schriften die deutscheste und als einzige über bloße Formspielerei hinaus zur typographischen Klarheit und Bestimmtheit gebracht ◇◇◇◇◇



Villeroy & Boch
Pavillon (Rückansicht)

Villeroy & Boch
Pavillon (Vorderansicht).

Das Kunstgewerbe auf der Düsseldorfer Ausstellung.

Es ist nun über 20 Jahre her, daß die „Düsseldorfer Ausstellung von 1880“ die Leistungen der beiden Schwester-provinzen Rheinland und Westfalen auf dem Gebiete der Industrie und des Gewerbes dem durch Aus-stellungen noch nicht verwöhnten Publikum vor Augen führte. Das gesamte deutsche Kunstgewerbe stand noch unter dem frischen Eindruck der großen Münchener Kunst- und Gewerbeausstellung 1879. Über der Eingangs-pforte der kunstgewerblichen Abteilung dieser Ausstellung, die eine große Zahl altertümlicher Kunstgegenstände ersten Ranges der vergangenen Jahrhunderte enthielt, prangten jene program-matischen Worte: „Unserer Väter Werke“. Das kunstgewerbliche Ideal von damals war ein Werk, welches nicht nur in Stil und Technik, sondern auch im Aussehen, sei es durch Verschleiß oder Patina, den Eindruck hervorrief, als ob es schon vor ein paar Jahrhunderten geschaffen worden wäre. Kopie und Plagiat feierten ihre Triumphe. Je täuschender ein solcher Gegenstand aussah, desto höher wurde er geschätzt. Niemals hörte man das Wort „stilvoll“ so oft, und niemals wurde es so mißbraucht wie in diesem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts.

Unter seltener Einmütigkeit ganz Deutschlands wurde diese von München ausgehende Bewegung, die dem deutschen Einigkeitsgedanken entgegen-kam und schmeichelte, mit Begeisterung als die einzig richtige gepriesen.

Da jene Ausstellung größtenteils aus hervor-ragenden Werken der Renaissance bestand, wurde alles, was nicht von hier aus betrachtet oder ver-standen werden konnte, mit dem Anathema belegt.

Wehe dem, der auch vor dem geschmack-losesten und plumpesten Werke unserer Väter nicht ehrfürchtigst und bewundernd den Hut zog. Wehe dem, der nicht so denken, so empfinden konnte, wie unsere Voreltern im geschlitzten Wams. Mochte auch unsere Zeit ganz andere Bedürfnisse haben, Industrie, Gewerbe und Ver-kehr ganz andere Bedingungen fordern, alles wurde in die alten Formen gezwängt.

Ein schreckhafter Eklektizismus war die Folge, und da bald das Stoffgebiet der Renaissance nicht mehr genügte, wurden mit fliegender Hast sämtliche Stilperioden, vom Barock bis zur Bieder-meierzeit, durchrast und ausgeplündert. Tausende von Publikationen, die auch das unbedeutendste Werkchen unserer Väter nicht zu veröffentlichen verschmähten, wurden auf den Markt geworfen, um den Motivhunger sogenannter Künstler zu stillen, denen es gar nicht in den Sinn kam, eigene Ideen zu haben.

Nur in der Industrie gingen Konstruktion und Technik unentwegt weiter. Sie, welche von dem archäologischen Rückwärtssehen nicht viel profi-tieren konnten, mußten selber erfinden. Sie dachten garnicht daran, daß das Einfache und Zweckdien-liche auch das Schönste sei; aber neue Bedürfnisse, neues Material verlangten gebieterisch neue Formen, und diese mußten gefunden werden. Der Ein-fluß der gewaltigen Fortschritte der Industrie auf konstruktiv-ästhetischem Gebiete blieb von nicht zu unterschätzender Bedeutung auf die Künstler wie auf das große Publikum, welches sich dem tagtäglichen Anblick solcher einfachen, zweck-dienlichen und dabei doch ästhetisch schönen Konstruktionen nicht zu entziehen vermochte.

Kein Wunder, daß es langsam anfing, dem Menschen in seinem Gehrock und unter seinem Cylinderhut inmitten des imitierten Stilplunders unbehaglich zu werden. Hilfesuchend blickten seine deutschen Augen wieder nach Westen, von dem man ja alle künstlerischen Umwälzungen seit Jahrhunderten zu beziehen gewohnt war. Dorthin war das Licht aus dem fernen Osten schon gedrungen. Vom kleinen Japan wurde jener deutliche Fingerzeig gegeben: Geh in die Natur, sei einfach, konstruktiv!

Diese befruchtende Lehre fiel auf gut vor-bereiteten Boden. Man war satt bis obenhin von den Werken unserer Väter. Man reckte die Glieder und kam auf den naheliegenden Gedanken, endlich sich einmal selbst als Vater zu fühlen.

Mit elementarer Gewalt riß dieser Gedanke, schnell vom kleinen Quell zum reißenden Hoch-wasser anschwellend, alles Widerstrebende nieder.

Weg mit Kopie und Plagiat! hieß die Losung. Weg mit jener archäologischen Kunstanschauung, welche zum geistigen Diebstahl geradezu auf-fordert, und die von unseren behördlichen meist völlig ungenügenden Kunstanstalten gepflegt wird, mögen sie nun Museen oder Kunstgewerbeschulen heißen. Mit wenig Ausnahmen trugen letztere die Hauptschuld an der mangelhaften Ausbildung

Villeroy & Boch
Pavillon (Fenster an dem südlichen Erker)

Villeroy & Boch
Pavillon (Erker auf der Nordseite)

Villeroy & Boch
Pavillon (Blick auf den Brunnen).

und Großziehung jenes Künstlerproletariats, das fast nur vom Plagiat lebte und unser Kunstgewerbe in die Sklaverei des Fünfzigpfennigbazars hinabzog; dieser urdeutschen Erfindung, welche den Kunstgeschmack unseres Volkes auf Generationen vergiftet hat. Gewaltig tief ist die Kluft, welche die Kunstanschauung im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts von der am Anfange des XX. trennt. In bewußtem und gewolltem Gegensatz stehen beide zu einander und wenn von einer zur andern keine Brücken führen, so seien wir froh darüber, im Grunde genommen wären sie doch nur Eselsbrücken.

Was die neue Kunst am Ende des vorigen Jahrhunderts vermochte, trat schlagend in Paris 1900 auf jenem großen Riesenjahrmarkt zu Tage, und wie wir 1880 unter dem Eindruck der Münchener Ausstellung standen, so stehen wir heute unter dem überwältigenden Einfluß der Pariser Jahrhundertausstellung. Klar zeigte sich, daß Kunst und Kunstgewerbe ihre künstlerische Freiheit wiedergefunden hatten, oder doch im Begriffe standen, sie wieder zurückzuerobern. Endgültig wohl ist dieser Kampf der beiden Richtungen zu Gunsten der Jüngeren entschieden und in diesem Kampfe zeigte die germanische Rasse ihre Überlegenheit über die altersschwache, dekadente lateinische. Italien und Spanien waren geradezu abständig. Mußte auch neidlos anerkannt werden, daß Frankreich mit seinen Bijouterien, seinem Glas und Porzellan an erster Stelle stand, so war die Entwickelung auf anderen Gebieten, namentlich der Möbelbranche, auffallend zurückgeblieben.

Trotz des anfänglichen Einflusses, den England, Frankreich und Belgien auf uns ausübte, gelang es doch dem germanischen Element überraschend schnell, diesem fremden Einfluß sich zu entziehen und der neuen Kunstrichtung ein nationales Gepräge zu geben. Hauptsächlich war dies einer Seite zu verdanken, von der man es am wenigsten erwartet hätte, dafür war die Überraschung aber auch um so verblüffender.

Die kleine, aber sorgsam ausgewählte Künstlerschar, welche sich in der „Wiener Sezession" zusammenschloß, machte sich mit einem Schlage zum Führer der neuen Bewegung und verstand es, ihr neues frisches Leben einzuhauchen. Von Wien aus setzte sich der Siegeszug der „Modernen" über ganz Deutschland in Bewegung, mehr oder weniger die einzelnen Kunstcentren erobernd, oder neue gründend.

So zeigt auch die Düsseldorfer Ausstellung 1902 in ihrer dekorativen Ausgestaltung wie in ihren kunstgewerblichen Ausstellungsobjekten den machtvollen Einfluß der modernen Kunst und zwar in einem Grade, daß von einer provinzialen niederrheinischen Charakteristik nichts mehr zu verspüren ist. Alle Eigenart geht in der großen pangermanischen „Modernen" unter.

Schnelligkeit des Verkehrs, Freizügigkeit und Gewerbefreiheit einerseits, Schnelligkeit der Herstellung, Maschinen und Fabrikarbeit anderseits, mußten eine Abschwächung provinzialer und lokaler Eigenart herbeiführen. Dafür hat aber das moderne Kunstgewerbe eines in verstärktem Maße gewonnen: die Individualisierung eines Gegenstandes durch eine starke Persönlichkeit.

Daß der Handwerker im Kunsthandwerk nicht mehr die Rolle spielt wie früher, ist die natürliche Folge davon. Ja man kann sagen: Kunsthandwerker in dem Sinne von ehemals giebt es kaum mehr. Selten wird nur noch Erfinder und Handwerker in einer Person vereinigt sein.

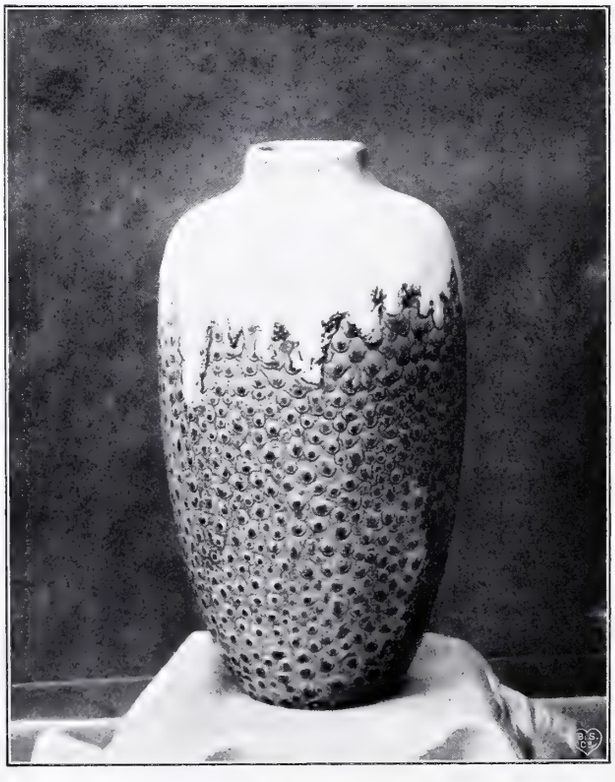
Trotzdem nun das Ausstellungsgebiet die beiden reichsten Provinzen Preußens umfaßt und diese

Villeroy & Boch
Pavillon (Kamin)

Henry van de Velde
Billiges Steinzeug aus Höhr

die bedeutendsten Induſtriebezirke Deutſchlands ſind, ſo ſtößt man doch innerhalb der ganzen Kunſtinduſtrie der Ausſtellung nirgends auf eine machtvolle Individualität, die den Stempel ihrer Perſönlichkeit irgendwo deutlich hinterlaſſen hätte. Nur van de Veldes noch nicht ganz geglückter Verſuch, neues Leben in Höhrs Töpferinduſtrie zu bringen, macht eine Ausnahme, iſt aber an ſich nicht bedeutend genug.

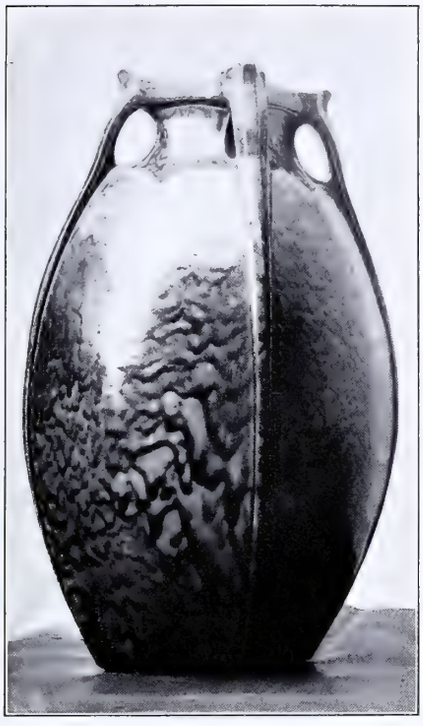
Woher kommt nun, trotz der verhältnismäßig günſtigen Vorbedingungen, dieſer Mangel an Individualität? Weiß man am Niederrhein bedeutende Talente nicht dienſtbar zu machen? Liegt es an der Verſtändnisloſigkeit der oberen Zehntauſend in den Rheinlanden dem modernen Kunſtgewerbe gegenüber, oder an den Ariſtokraten des Geldes, die größtenteils der Induſtrie entſtammen, oft ſelf made men ſind, welche den der Induſtrie anhaftenden praktiſchen Sinn bethätigen, der nicht immer gerade auf dem Wege des guten Geſchmacks ſich zu ergehen pflegt? Iſt es der Adel, der eher in materiellen Gütern das Seinige anzulegen liebt, anſtatt dem Kunſtgewerbe Aufgaben zu ſtellen, wie ſeine Ahnen, die ſich dadurch berühmt gemacht haben? Oder fehlt uns Deutſchen überhaupt die Freude am zweckloſen aber künſtleriſch ausgeführten Luxusgegenſtand, dem Bibelot der Franzoſen, die Frankreichs Kunſtgewerbe zum feinſten und raffinierteſten der Welt machte?



Reinhold Hanke, Höhr
Vaſe

Sicher iſt, daß die modernen Mäcene des Kunſtgewerbes gezählt ſind im Hinblick auf die große Zahl hervorragender Altertumsſammler, deren Kollektionen Weltruf beſitzen und deren feinſte Nummern wir im Kunſtausſtellungspalaſt zu bewundern Gelegenheit haben.

Daher mag es kommen, daß, obgleich die Induſtrie eine ſo groß-



Reinhold Hanke, Höhr
Entwurf: van de Velde
Vase

Reinhold Hanke, Höhr
Entwurf: van de Velde
Vase

artige Ausgestaltung und Vertretung auf dieser Ausstellung gefunden, wie noch keine Ausstellung der Welt, auch auf der Pariser von 1900 nicht, das Kunstgewerbe doch nur eine verhältnismäßig sehr bescheidene Rolle spielt. Ein Glück, daß die Gruppe Kunstgewerbe überhaupt vorhanden ist und die Gegenstände nicht in den Gruppen ihres Herstellungsmaterials untergegangen sind, wie es anfangs beabsichtigt war.

Bedauerlich bleibt auch, daß einzelne für das rheinische Gewerbe ganz charakteristische Glanznummern, wie Krefelds Seidenindustrie, fast ganz fehlen, zum Teile Weltfirmen der Ausstellung fern blieben, wie in der Möbelbranche Pallenberg in Köln und Bembé in Mainz.

Rheinlands bedeutendste Städte, Düsseldorf und Köln, haben ihre kunstgewerblichen Leistungen in Kollektivausstellungen zur Geltung gebracht, die in ihrer Durchschnittsleistung einander völlig gleichwertig sind. Besseres Mittelgut, durchsetzt von Minderwertigem; nur wenig wirklich Bedeutendes. Jedenfalls ist die Aufmachung der Kölner hübscher und übersichtlicher als die der Düsseldorfer Gruppe, deren Eingangsportal keineswegs zu den glücklichsten Schöpfungen gezählt werden kann.

Einen hervorragenden Platz nimmt die Edelmetallindustrie ein, die in ihren verschiedenen Zweigen bemerkenswerte Leistungen aufzuweisen hat. Hier sind in erster Linie die Goldschmiede zu erwähnen, die die zahlreichen kirchlichen Bedürfnisse Rheinlands und Westfalens in althergebrachter Formensprache, aber meisterhafter Technik vorzüglich auszuführen verstehen. Unter ihnen steht wohl in technischer Beziehung C. A. Beumers in Düsseldorf am höchsten. Sehr wirkungsvoll ist das Aachener Ratssilber, das sich im großen Saal des Kunstausstellungsgebäudes mit Erfolg präsentiert.

Hervorragend sind auch die kostbaren Edelsteinschmuckstücke, Broschen, Ringe, Schnallen, Zweige etc., die Wilh. Stüttgen (Biesenbach & Salé), Düsseldorf, zur Ausstellung bringt, während die von derselben Firma hergestellten Tafelgeräte, ohne ganz einwandfrei zu sein, immerhin mit zum Besten gehören, was an Tafelsilber in der Ausstellung vorhanden ist.

So schön das Material der Halbedelsteine ist, das von der Halbedelsteinindustrie Idars und Obersteins zur Ausstellung gelangt, so ist doch zu bedauern, daß keine der ausstellenden Firmen dieses wundervolle Material in seiner vollen künstle-

rischen Bedeutung und Verwertung zu benutzen und ihm Künstlerodem einzuhauchen verstand.

Immer noch wartet es auf seinen Erwecker, nicht ohne Neid auf Frankreich schauend, das in Lalique den fand, welcher der erstaunten und entzückten Welt bewies, daß außer dem materiellen Wert eines Schmuckstückes ihm auch noch ein idealer Kunstwert innewohnen kann, der den ersteren um ein bedeutendes übertrifft.

Die Bronze-Industrie ist nur schwach vertreten, hat sich mit originellen Schöpfungen auch nicht hervorgetraut. Desto mehr fanden das Zinn und seine Legierungen eine reiche und mannigfaltige Verwendung und Aufnahme seitens der Metallindustrie des Ausstellungsbezirkes. Seit Kayserzinn (Atelier: Engelbert Kayser, Köln, Fabrik: J. P. Kayser Sohn, Krefeld) schon vor mehreren Jahren, in Deutschland als erstes, begann, das uralte Haus- und Familienzinn wieder zu Ehren zu bringen, wurde dieser glückliche Gedanke auch von anderer Seite, meist mit minderem Geschick und Geschmack, aufgegriffen. „Kayserzinn" wahrt vornehm Priorität und Vormachtsstellung in gediegenem eigenem Pavillon, der eine Fülle schöner und origineller Nutzgegenstände in verständiger und geschmackvoller, dem Zinncharakter angepaßter Weise enthält. „Orivit" (A.-G. für kunstgewerbliche Metallwarenfabrikation, Köln-Ehrenfeld) mit seiner mehr koketten und zierlichen, als dem Metallcharakter besser entsprechenden „däftigen" Dekoration, nähert sich namentlich durch seine oft protzig bunte Vergoldung bedenklich dem Geschmack eines Publikums, das an Surrogate gewöhnt ist und am Bunten seine Freude findet.

W. Stüttgen, Düsseldorf
Broschen mit Brillanten, Farbsteinen und Emaille

Von schöner Wirkung unter den verhältnismäßig wenigen schmiedeeisernen Gegenständen, die sich in der Ausstellung finden, ist der hübsche Brunnen, der inmitten der Kölner Abteilung steht (Anhäuser & Hanebeck, Köln). Das schwere, fast zu gewichtige Thor von Fußmann & Feeth in Essen-Altendorf weist eine respektable Technik auf.

Zahlreich vertreten sind die Zimmereinrichtungen, fast ohne Ausnahme stark beeinflußt von der „Modernen". Die meisten zeigen deren noch nicht in Fleisch und Blut übergegangene Formen und Grundsätze, so daß man bei vielen den Eindruck des Gesuchten und Gequälten, oder des nur An- und Nachempfundenen erhält. Keine aber wagt die nackten logischen Konsequenzen der neuen Bewegung zu ziehen. Daher wiegen auch die paar einfachen Möbel in der Wiener Sezession, namentlich die Hoffmanns, welche nur dem Nützlichen huldigen und überaus geschmackvoll abgewogen sind, die meisten dieser prunkvollen, oft nur zu unpraktischen und überhäuften Wohngelasse auf.

Am besten wirkt H. Stroudens (Jos. Krebs & H. Koch, Krefeld) Wohnarrangement, namentlich das fein gestimmte Herrenzimmer. Buytens kleiner Repräsentationsraum in der Düsseldorfer Kollektivausstellung ist äußerst sympathisch; er macht sowohl in der Anordnung wie in der Farbe den Eindruck einer behaglichen und wohnlichen Eleganz. Eines feinen malerischen Reizes entbehrt auch das Herrenzimmer mit daranstoßendem Speisezimmer von H. Brüggemann (Aug. Kels, Düsseldorf) nicht. Es mischt spätbarocke, teilweise vergoldete Ornamentik mit modernen Formen, bei einem ungemein

W. Stüttgen, Düsseldorf
Orchideenzweig
Brillantagraffe mit großem Brillant
Halsgehänge. Brillanten mit grauen Perlen
Rechts und links: Broschen mit Brillanten und Emaille

H. Stroucken, Krefeld
Herrenzimmer
Entwurf: Architekt Koch

feinen, blau abgestimmten Holzton, während das Entree von Theod. Coßmann, Aachen, helles Holz in einfacher moderner Verarbeitung zeigt.

Staunenswert ausgeführte, in Holz geschnitzte Altäre lassen Respekt vor dem Fleiß und der Arbeit bekommen, mit der sie geschaffen sind. Sie erwecken aber das bittere Gefühl, daß noch keine neuen Formen gefunden wurden, in denen das religiöse Gefühl seine moderne Befriedigung finden könnte. Gerade darin ist der Versuch der Geschw. Kremers, Aachen, zu loben, in die erstarrten Formen der kirchlichen Stickereien neues Leben zu bringen.

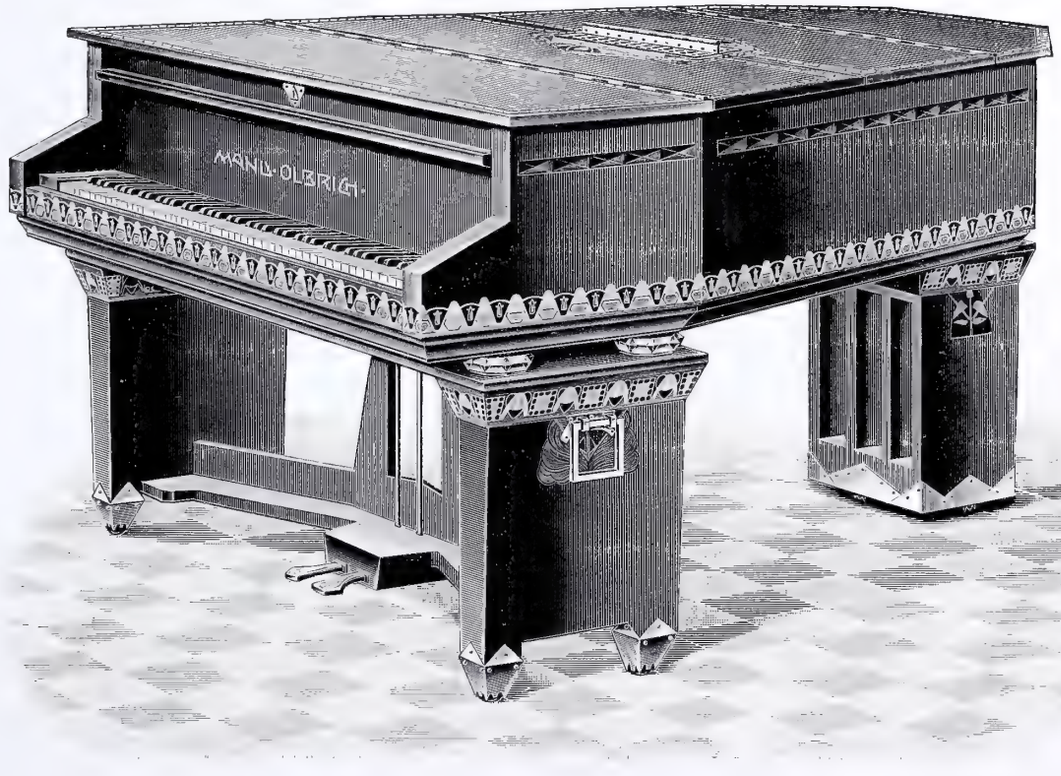
Am sprödesten zeigte sich in der Möbelbranche das Piano und der Flügel gegen die Formen des Modernen. Es ist da viel schwulstiges Übermaß, aber wenig schlichte Einfachheit zu sehen. Nur R. Ibach Sohn, Barmen, ist es gelungen, im Musiksaal mit einigen Pianos, und K. Mand in Koblenz mit einem Olbrichflügel, einfache und doch mustergültige Formen zu geben.

Der Seidenindustrie Elberfelds verdankt die Ausstellung, daß wenigstens eine für die Rheinlande so wichtige und bedeutende Industrie nicht gänzlich unvertreten blieb. Freilich fehlt der Vergleich!

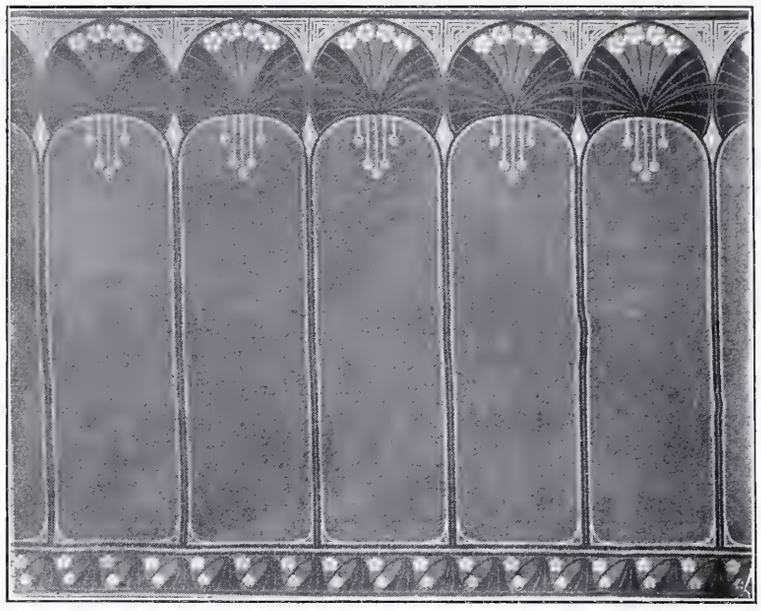
Fast ebenso einseitig ist die Leinenindustrie vertreten. Nur A. W. Kisker in Bielefeld versuchte, künstlerische Elemente bei seinen Leinenmustern mit heranzuziehen, und erzielte damit auch beachtenswerte Erfolge.

Nicht zu unterschätzen ist die wirklich großartig entfaltete Teppichweberei Rheinlands und Westfalens, die in einem größeren Gebäude neben dem Kunstausstellungspalast zu prächtiger Geltung kommt. Elberfelds aufstrebende und wohlberatene Industrie giebt wahrlich keinen gering zu achtenden Rivalen für Krefelds schon gefestigte Teppichmanufaktur, die im Hauptindustriepalast noch speziellere Vertretung findet. Namentlich Julius Engel & Co., Elberfeld, zeigen farbig sehr gut gestimmte Muster.

Während England und Frankreich seit undenklichen Zeiten dem Kunsteinbande eine hervorragende Rolle zuwiesen, waren derartige Bestrebungen in Deutschland kaum bekannt. Erst in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts wurde auch darin Wandel geschaffen. Leider noch immer zu wenig! Um so erfreulicher ist es, auf der Ausstellung im Industriepalast Buchbinderarbeiten von Hendrick & Carl Schultze, Düsseldorf, zu sehen, die sich dem Besten an die Seite stellen können in Ge-



Karl Mand, Koblenz
Flügel. Entwurf von Prof. Olbrich



Julius Engel & Co., Elberfeld
Sofastoff

schmack und Technik, was oben genannte Länder geleistet haben. Nebenbei gesagt sind die einfacheren Leder- u. Halbfranzbände ungleich geschmackvoller als die Protzenbände von zweifelhaftem künstlerischen Wert, die dieselbe Firma im unteren Architektensaal des Kunstpalastes ausgestellt hat.

In Krefeld hat sich sogar ein Verein für Buchbinderarbeit zur Hebung des Buchschmuckes gegründet, der überraschend schöne Bucheinbände zur Auslage bringt; teils in Handvergoldung, teils Ledermosaik, mit Geschmack in einer von Peter Behrens entworfenen Koje untergebracht. Die Arbeiten von F. W. Peiler und Emil Welter enthalten Musterstücke.

Julius Engel & Co., Elberfeld
Sofastoff

Einen ausgesprochenen Erfolg hat die Rheinische Glashütten-A.-G., Köln-Ehrenfeld, mit ihren Darbietungen zu verzeichnen. Sowohl in ihrer Abteilung der Kölner Ortsgruppe, die mehr Imitationen von Gläsern aller Zeiten und Stilarten zeigt, als auch in ihrem eigenen Abteil in Gruppe IX., die dem modernen Haushaltungsbedürfnis entgegenkommt. Gediegenes ist hier in Form, Farbe und Feinheit des Glases geleistet. Herrliche Gläser und Kristallschalen bieten dem Auge vollkommenen Genuß. Da treffen wir Gläser von Koloman Moser, Peter Behrens und Anderen in wunderbar einfachen und schönen Formen.

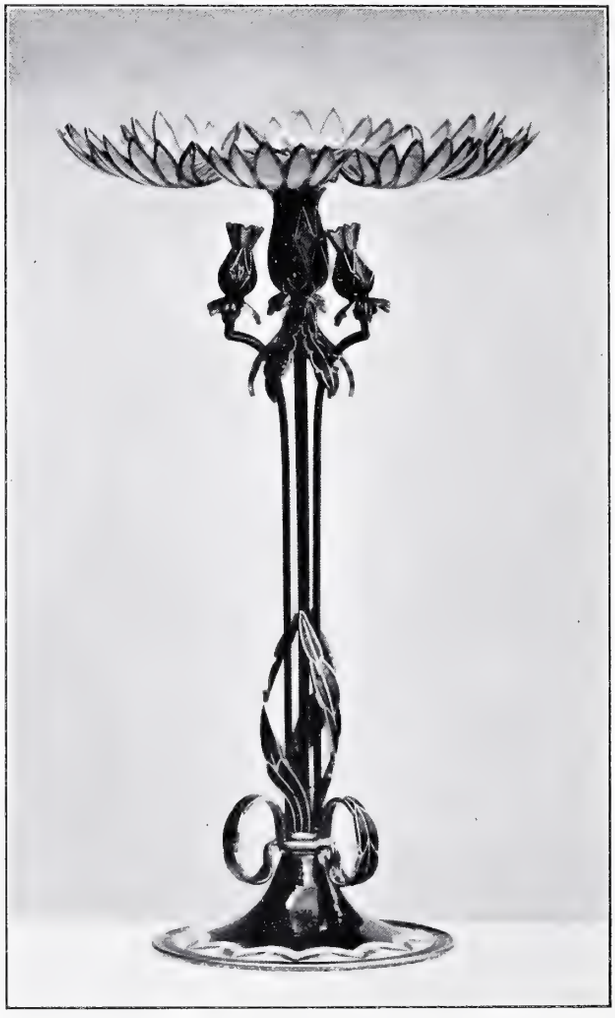
Was aus einer guten Bestrebung werden kann, wenn sie nicht durch Geschmack und künstlerische Empfindung auf ihrer Höhe gehalten wird, sieht man an den Zitzmannschen Gläsern, welche trotz ihres Koepping zu verdankenden Rufes fast zum Meßartikel herabgesunken sind.

Schöne Glasmalereien, hauptsächlich im gotischen Stile, treffen wir sowohl in der Düsseldorfer wie in der Kölner Ortsgruppe. Beide zeigen, die

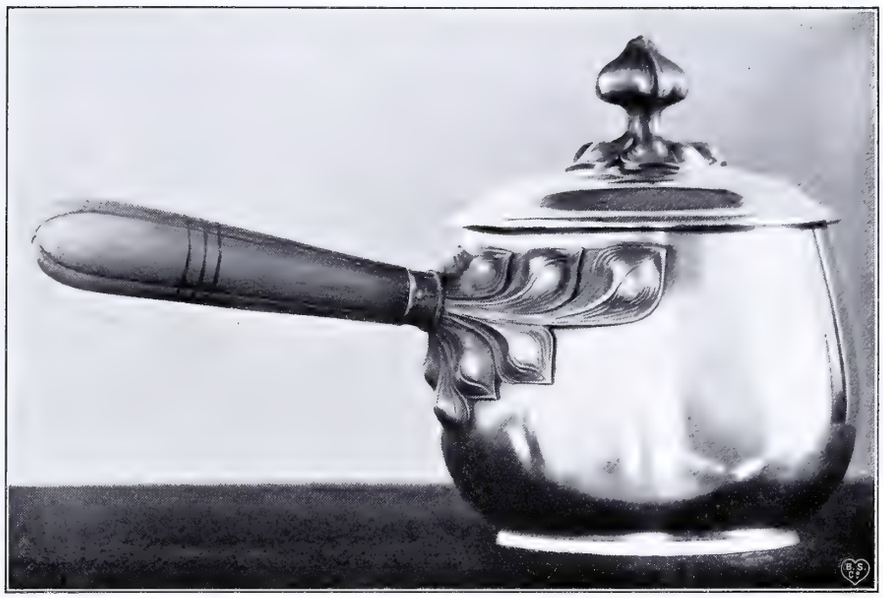
C. A. Beumers, Düsseldorf
Kreuz für den vom deutschen Kaiser gestifteten
Altar im Kloster zu Maria-Laach

Düſſeldorfer etwas umfangreicher, auf welch hoher Stufe ſich die rheiniſche Glasmalerei zu halten weiß, nachdem ſie an die Tradition ihrer Vorfahren wieder anknüpfte. Leider ſtehen die Leiſtungen in modernem Stile im allgemeinen nicht auf der Höhe eines vollendeten Kunſtgeſchmackes, den man anzulegen berechtigt iſt. Fritz Hauswald, Düſſeldorf, hat noch ein großes Glasfenſter zur Ausſtellung gebracht, deſſen Entwurf von J. A. Lang herrührt und alle Vorzüge dieſes glänzenden Zeichners aufweiſt.

Rheinlands alter Tradition entſproſſene Thon-induſtrie wußte ſich dieſer geſchickt zu entziehen. Mit Glück und großem Erfolg ſchloß ſie ſich der neuen Bewegung an. Mettlachs reiche und weit-verzweigte Thoninduſtrie zeigt ſich in einem Gewande, das nur mit größter Freude begrüßt werden kann. Mit feinem Inſtinkt und großem Takt wußten Villeroy & Boch dem naheliegen-den franzöſiſchen Einfluß zu entgehen. Der von ihnen ausgeſtellte Pavillon zeigt originelle, dem Material gut angepaßte Formen, die deutſch empfunden ſind und durch prächtige lebhafte Farbenwirkung jeden entzücken. Von allen Seiten giebt ſeine lebhafte Silhouette ein Bild voll maleriſchen Reizes, mit den alten großen laub-reichen Bäumen des Hofgartens einen wunderbar ſtimmungsvollen Effekt bildend. Das Innere, durch ein Tonnengewölbe überdeckt, iſt ganz mit vornehmem Kachelmuſter bekleidet. In den Niſchen reich wirkendes Goldmoſaik. Ein deko-rativ ſehr wirkſamer Wandbrunnen mit Sitzbänken giebt der einen Schmalſeite des Raumes einen wirkungsvollen Abſchluß. Daß aber auch der Inhalt des Pavillons ganz auf der Höhe ſteht, die von einer ſolchen Weltfirma verlangt werden muß, ſtand



Emaillierte Ziervaſe
Entworfen und ausgeführt von
C. A. Beumers, Düſſeldorf



C. A. Beumers, Düsseldorf
Entwurf: H. Leven, Düsseldorf

C. A. Beumers, Düsseldorf
Entwurf: H. Leven, Düsseldorf

Villeroy & Boch
Tafelgeschirr

zu erwarten. Wunderschön geformte und dekorierte Gläser und Kristallschalen, sich dem Dekor der ausgestellten Service anpassend, bekunden auch hier die Höhe der rheinischen Glasindustrie. Getrost kann sie sich mit den hochentwickelten belgischen und französischen Fabrikaten messen. Von vornehmem einfachem Gepräge sind die zwei ausgestellten Eßservice, und nur die Poterien lassen vielleicht eine bessere Vertretung wünschen. Daß die anderen rheinischen Firmen einen schweren Stand haben, um gegen Villeroy & Boch aufzukommen, läßt sich denken. Immerhin ist aber auch bei ihnen der redliche Wille zu bemerken, sich von dem Althergebrachten loszureißen, wenn es auch dem einen oder andern noch nicht ganz glückte.

Die Thonwaren des Kannenbäckerlandes sind im allgemeinen ihren landläufigen, schrecklichen Mustern treu geblieben. Wie unzeitgemäß und rückständig sind diese doch alle, wie ungenießbar sind sie für uns geworden! Um so höher ist es anzuschlagen, daß durch Vermittlung des Landrats Schmidt in Montabaur van de Velde veranlaßt wurde, namentlich für die billigeren Sorten

Villeroy & Boch
Weinservice

Villeroy & Boch
Tafelgeschirr

dieser Thonwaren neue Formen zu erfinden. In der Anlage praktisch und zweckentsprechend, oft ganz Neues gebend, in der dekorativen Ausgestaltung originell und maßvoll, werden sie ihren bleibenden Wert behalten. Aber auch in größeren wertvolleren Vasenformen sind unter van de Veldes Leitung Versuche gemacht worden. Namentlich Reinhold Hanke in Höhr hat mutig und erfolgreich mit dem Alten gebrochen und neben van de Veldeschen auch eigene Entwürfe ausgeführt. Mag das farbige Problem auch noch nicht endgültig gelöst sein: so ist doch der erste Schritt gethan, das früher so hochberühmte Töpfergewerbe des Kannebäckerlandes für den modernen Geschmack wieder zu gewinnen.

Villeroy & Boch
Glasschale

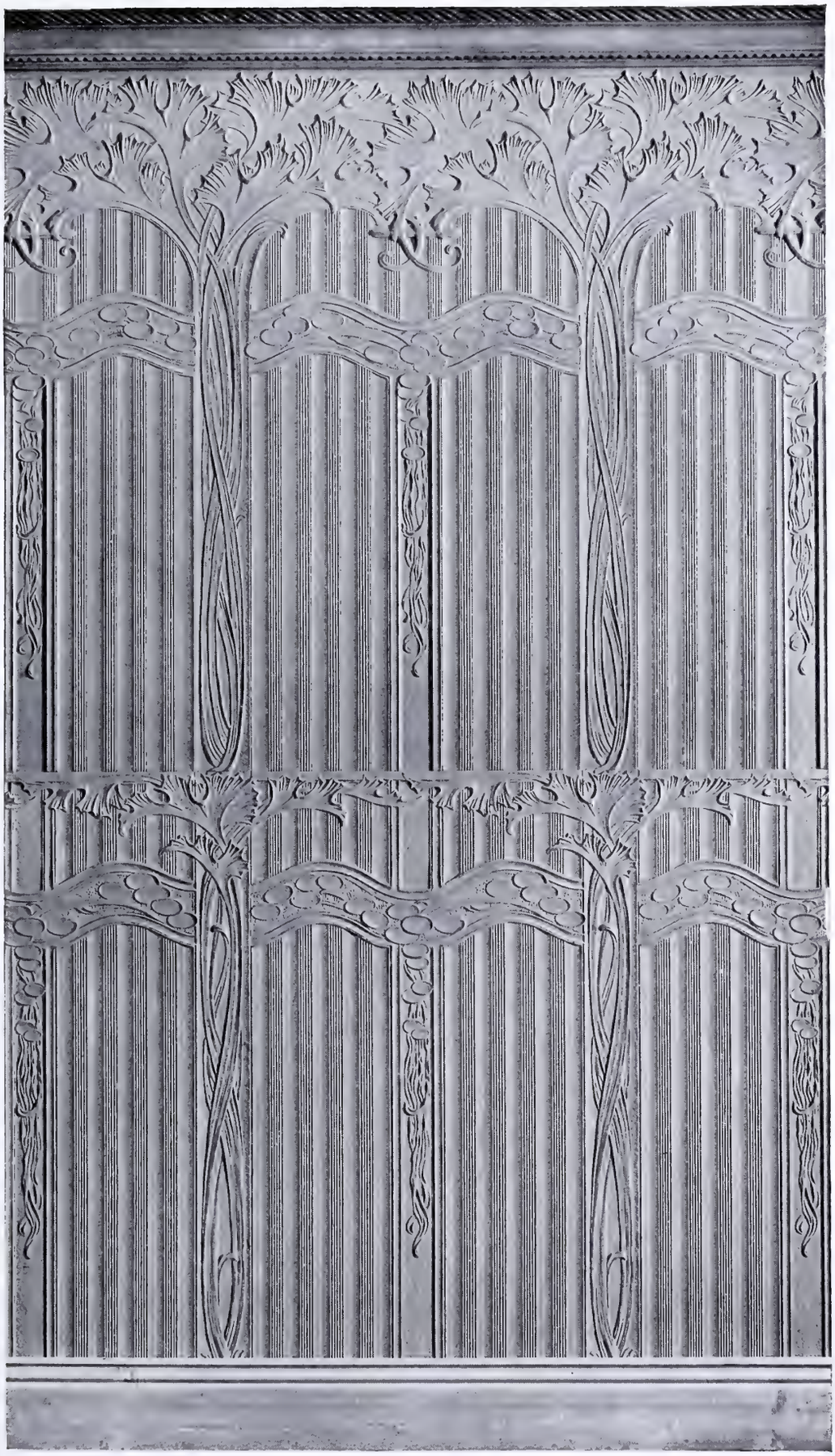
Nicht unerwähnt möge noch die Bedburger Linoleumindustrie bleiben, die in einem sehr individuell ausgestatteten Innenraum ihre mustergültigen Fabrikate in zweckentsprechender Weise zur Ausstellung bringt. Es ist von großer, fast erzieherischer Bedeutung, daß gerade solche Fabriken, die für einen großen Bedarf arbeiten, in ihren Mustern eine sorgfältige Auswahl herrschen lassen.

Im polygraphischen Gewerbe fällt namentlich der Raum der Firma A. Bagel, Düsseldorf, auf, die den Lesern ja als Drucker dieser Zeitschrift und durch die darin gebrachten farbigen Reproduktionen bekannt ist und sich dort in ihrer ganzen Qualität zeigt. Im Dreifarbendruck selbst erweist sich die Firma Brend'amour, Simhart & Co., Düsseldorf=München, auf der Höhe. Sie ist vielleicht die erste im Dreifarbendruck in Deutschland überhaupt; ihr wurde der ehrenvolle Auftrag, für das im E. A. Seemannschen Verlag erscheinende Werk „Hundert moderne Meister in farbigen Wiedergaben" die Klischees zu liefern. An einer geschickten Ausstellung der Rudhard'schen Gießerei, Offenbach a. M., stellt sich das erfreuliche und gelungene Bestreben nach einer individuellen Behandlung der Druckschrift dar. Constantin Luck und Ed. Liesegang nehmen unter den ausstellenden Düsseldorfer Photographen mit der Auffassung ihrer Technik künstlerischen Rang ein; das in diesem Heft wiedergegebene zarte „Köpfchen", eine reizvolle Landschaft und eine interessante Figurstudie legen davon Zeugnis ab. An den photographischen Drucken von Ed. Liesegang gehen außerdem die feinen Vorzüge seiner Spezialpapiere hervor.

Noch wäre eine Kollektivausstellung zu erwähnen, die die Düsseldorfer Handwerkerkammer für die in ihrem Bezirk domizilierenden Gewerbetreibenden in einem eigenen Gebäude arrangiert hat. Es birgt in seinem Innern die heterogensten Gegenstände. Brutanstalt und Kunstgewerbe hausen hier in einem Raume. Wer einmal in

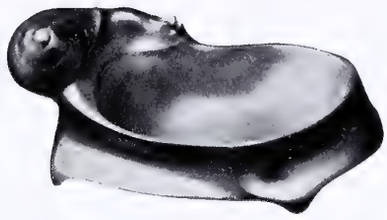
Ed. Liesegang, Düsseldorf
Photographie nach der Natur auf Papapier

Ed. Liesegang, Düsseldorf
Photographie nach der Natur auf Papapier



Lincruſta
Rheiniſche Linoleumwerke Bedburg A.-G.

Lincrusta
Rheinische Linoleumwerke Bedburg A.-G.



Salzschale.

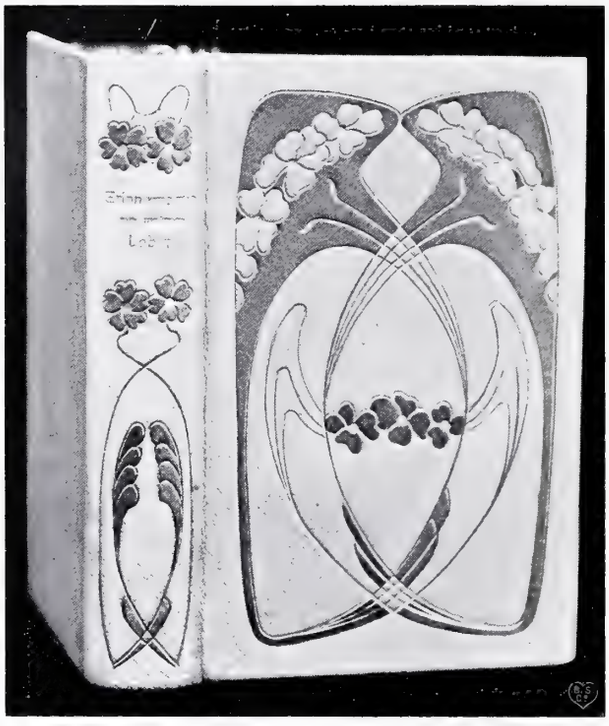
Pokal.

Ringschale.

Alkkanne.

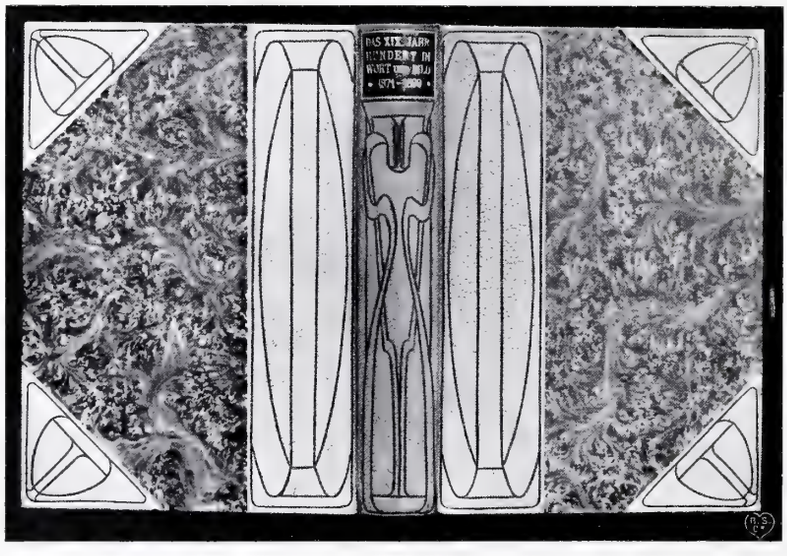
Bratenschüssel mit Deckel.

KAYSERZINN (Atelier Engelbert Kayser, Köln).



Hendrick & Carl Schultze, Düsseldorf.
Bucheinand.

dieser Schreckenskammer des guten Geschmacks sich umgesehen hat, wird wohl nicht oft an diese Stelle zurückkehren. Und doch liegt in diesem Zurschaustellen der Gewerbe abgelegener oder zurückgebliebener Provinzstädtchen ein wertvoller Maßstab für die kulturell so wichtige kunstgewerbliche Bewegung der Gegenwart. Hier muß die Beeinflussung einsetzen, die Belehrung beginnen, sei es durch den Staat, Vereine oder entsprechende Persönlichkeiten. Hier müssen die Keime zum künftigen Guten gelegt und die Auswüchse, die jede Wandlung des Geschmacks unausbleiblich zur Folge hat, rechtzeitig beschnitten werden.



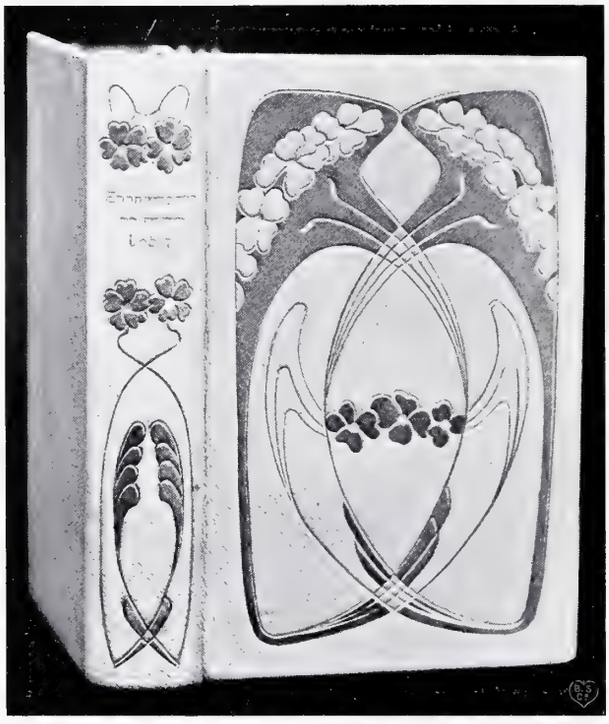
Hendrick & Carl Schultze, Düsseldorf.
Bucheinband.

Wenn auch kein abgerundetes Bild der kunstgewerblichen Bewegung in Rheinland und Westfalen durch die Düsseldorfer Ausstellung gegeben wird, so zeigt sie doch so viel ernstes Streben, gutes Wollen und hervorragendes Können, daß man mit Vertrauen die Darbietungen auf kunstgewerblichem Gebiet betrachten kann. Ringt auch das Kunstgewerbe noch schwer, um seine neuen Ziele zu erreichen: bei genauer Beobachtung des Zweckdienlichen, bei verständnisvoller Ausnutzung des Materials und individueller Bethätigung eines guten Geschmacks muß die moderne Bewegung es zum Siege führen. Und mag auch nicht immer alles Moderne schön sein, das Schöne bleibt doch immer modern.

Karl Geyer.

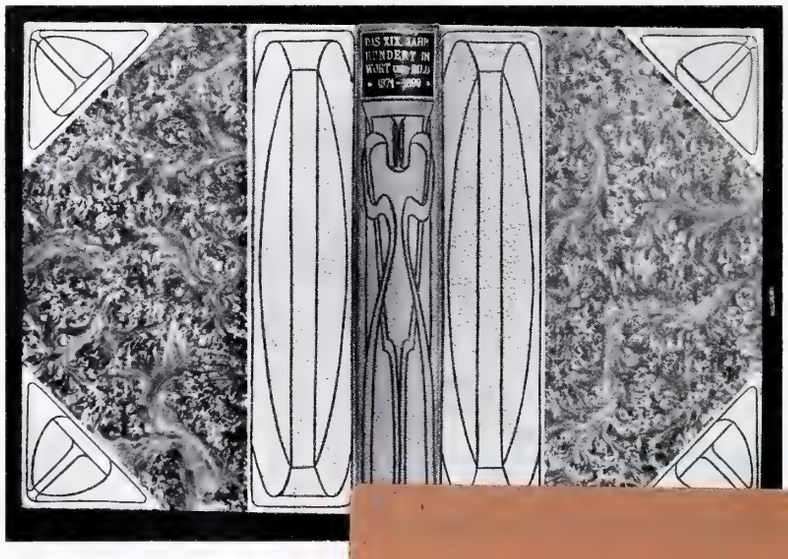
Constantin Luck.
Köpfchen.

Die nebenstehenden Bucheinbände sind entworfen und ausgeführt von Fr. Wilhelm Peiler in Krefeld, nicht, wie irrtümlich dabei vermerkt ist, von Hendrick u. Karl Schultze in Düsseldorf



Hendrick & Carl Schultze, Düsseldorf.
Bucheinand.

dieser Schreckenskammer des guten Geschmacks sich umgesehen hat, wird wohl nicht oft an diese Stelle zurückkehren. Und doch liegt in diesem Zurschaustellen der Gewerbe abgelegener oder zurückgebliebener Provinzstädtchen ein wertvoller Maßstab für die kulturell so wichtige kunstgewerbliche Bewegung der Gegenwart. Hier muß die Beeinflussung einsetzen, die Belehrung beginnen, sei es durch den Staat, Vereine oder entsprechende Persönlichkeiten. Hier müssen die Keime zum künftigen Guten gelegt und die Auswüchse, die je[t] Wandlung des Geschmacks unausbleiblich z[u] Folge hat, rechtzeitig beschnitten werden.



Wenn auch kein abgerundetes Bild der kuns[t]

gewerblichen Bewegung in Rheinland und Westfalen durch die Düsseldorfer Ausstellung gegeben wird, so zeigt sie doch so viel ernstes Streben, gutes Wollen und hervorragendes Können, daß man mit Vertrauen die Darbietungen auf kunstgewerblichem Gebiet betrachten kann. Ringt auch das Kunstgewerbe noch schwer, um seine neuen Ziele zu erreichen: bei genauer Beobachtung des Zweckdienlichen, bei verständnis[voll]

Conſtantin Luck.
Köpfchen.

Das Kunstgewerbe in der Nordischen Kunstausstellung zu Krefeld.

Um es bei der Gelegenheit zu sagen: die Maler und Bildhauer der nordischen Länder wirken in dieser Zusammenfassung gut, aber nur wenig eigen. Man sieht zu viel „europäische" Schule und wundert sich garnicht, als Wohnort der Künstler sehr oft Paris zu lesen. Am meisten Heimat zeigen noch die Finnen: man sieht aus ihren Bildern eine Natur, an die man trotz ihrer Fremdheit glauben muß. Allerdings ist ihr Gesamtbild diesmal bei weitem nicht so überraschend, wie in jener russisch-finnischen Kollektion, die vor einigen Jahren durch Deutschland ging. Damals war man geneigt zu glauben, daß die Finnländer daran wären, sich die eigentümlichste aller modernen Malereien zu verschaffen. Besonders stark und sehr nordisch wirkt natürlich Gerhard Munthe. Aber bei seinen Aquarellen und Bildern wird man die Vorstellung nicht los, Entwürfe zu Teppichen zu sehen.

So liegt die größte Wirkung dieser Ausstellung im Kunstgewerbe. Das giebt am stärksten das Gefühl seiner Landschaft und kann uns, die wir ein eigentümlich deutsches Kunstgewerbe wachsen sehen möchten, manche Lehre geben.

Die wundervollen Porzellane der Königlichen Porzellanfabrik sind ja in allen Kunsthandlungen zu sehen. Aber diesen ganzen Reichtum einmal vor Augen zu haben, ist berauschend. Das ist Stil, das kommt in seiner hellen Farbe dem modernen Geschmack entgegen und vergiebt sich doch nichts. Es ist bedeutungsvoll, daß die Prinzessin Marie von Dänemark selbst unter den Künstlerinnen ist. Wie Kinder einer alten vornehmen Familie stehen die einzelnen Dinge da, jedes gleichsam mit andern Augen und doch alle mit dem selben schlanken feinen Gesicht. Man denkt an die langen weißen Hände, von denen Jens Peter Jakobsen, der Däne, dichtete, an den milden Himmel seiner Landschaften, an die klugen stillen Reden seiner Menschen. So

Constantin Luck
Goetheverein

Glasfenster

Entwurf von J. A. Lang, Düsseldorf

Hergestellt im Atelier Fr. Hauswald, Düsseldorf

Das Kunstgewerbe in der Nordischen Kunstausstellung zu Krefeld.

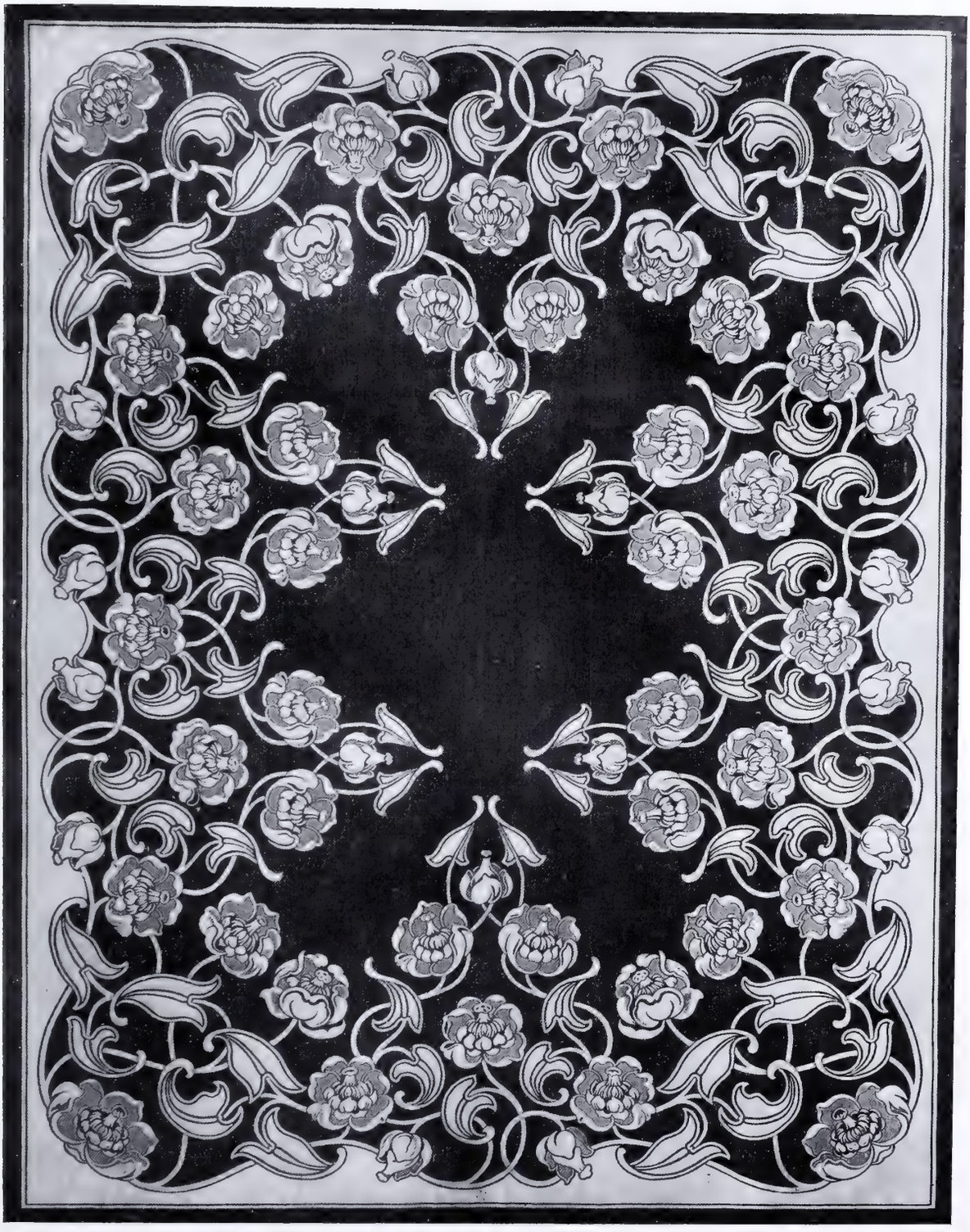
Um es bei der Gelegenheit zu sagen: die Maler und Bildhauer der nordischen Länder wirken in dieser Zusammenfassung gut, aber nur wenig eigen. Man sieht zu viel „europäische" Schule und wundert sich garnicht, als Wohnort der Künstler sehr oft Paris zu lesen. Am meisten Heimat zeigen noch die Finnen: man sieht aus ihren Bildern eine Natur, an die man trotz ihrer Fremdheit glauben muß. Allerdings ist ihr Gesamtbild diesmal bei weitem nicht so überraschend, wie in jener russisch-finnischen Kollektion, die vor einigen Jahren durch Deutschland ging. Damals war man geneigt zu glauben, daß die Finnländer daran wären, sich die eigentümlichste aller modernen Malereien zu verschaffen. Besonders stark und sehr nordisch wirkt natürlich Gerhard Munthe. Aber bei seinen Aquarellen und Bildern wird man die Vorstellung nicht los, Entwürfe zu Teppichen zu sehen.

So liegt die größte Wirkung dieser Ausstellung im Kunstgewerbe. Das giebt am stärksten das Gefühl seiner Landschaft und kann uns, die wir ein eigentümlich deutsches Kunstgewerbe wachsen sehen möchten, manche Lehre geben.

Die wundervollen Porzellane der Königlichen Porzellanfabrik sind ja in allen Kunsthandlungen zu sehen. Aber diesen ganzen Reichtum einmal vor Augen zu haben, ist berauschend. Das ist Stil, das kommt in seiner hellen Farbe dem modernen Geschmack entgegen und vergiebt sich doch nichts. Es ist bedeutungsvoll, daß die Prinzessin Marie von Dänemark selbst unter den Künstlerinnen ist. Wie Kinder einer alten vornehmen Familie stehen die einzelnen Dinge da, jedes gleichsam mit andern Augen und doch alle mit dem selben schlanken feinen Gesicht. Man denkt an die langen weißen Hände, von denen Jens Peter Jakobsen, der Däne, dichtete, an den milden Himmel seiner Landschaften, an die klugen stillen Reden seiner Menschen. So

Glasfenster
Entwurf von J. H. Lang, Düsseldorf
Hergestellt im Atelier Fr. Hausmann, Düsseldorf

Constantin Luck
Goetheverein

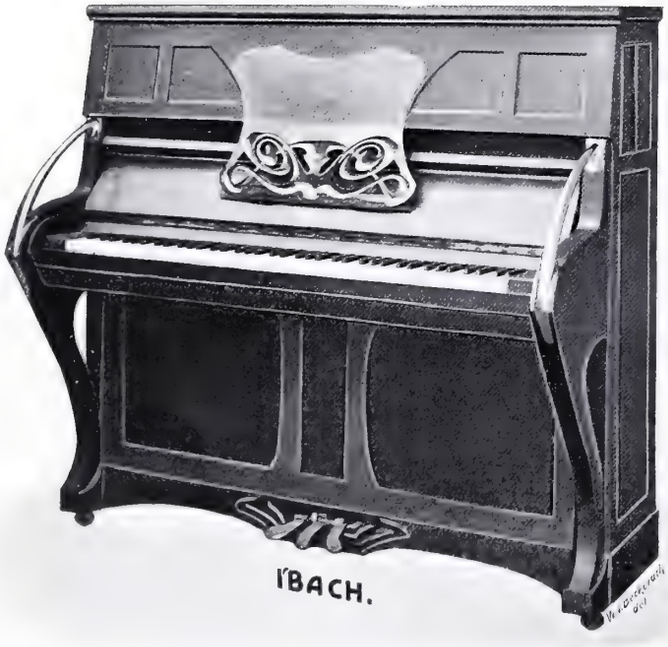


A. W. Kiscker, Bielefeld
Leinenmuster

A. W. Kiscker, Bielefeld.
Leinenmuſter.

A. W. Kiscker, Bielefeld.
Leinenmuster.

Rudolf Ibach Sohn, Barmen
Flügel



Rudolf Ibach Sohn, Barmen
Piano
Entwurf: W. v. Beckerath

Rudolf Ibach Sohn, Barmen
Piano

Tafelaufſatz (Kayſerzinn).

hoch kann ein Kunſtgewerbe kommen, wenn Künſtler mit feiner Seele ihre Landſchaft fühlen und in enger Verbindung mit der ſtrengen Zucht einer ausgelernten Technik ſchaffen.

Ebenſo ſtark, vielleicht noch verblüffender, weil nicht ſo bekannt, wirkt die „norske Billedräverei", Chriſtiania. Da hängt zwiſchen zwei Sälen ein Vorhang „Wilde Roſen", vor deſſen Glanz man betroffen ſtehen bleibt. Wo iſt der perſiſche Teppich, der ſo ruhig und ſo lebhaft zugleich wirkt? Die weißen Roſen leuchten aus den grün und blauen Tönen wie aus einer Glaſur heraus. Was einem ſonſt nur ein Gemälde — und zwar nur ein innerlich großes — geben kann: ein wahrhaftes Glück überfällt einen vor dieſem Vorhang. Und der ganze Glanz iſt: einfache Wolle, mit Pflanzenfarben gefärbt [illegible] nicht nach dem papierenen Entwurf [illegible] men- gebaſtelt, ſondern vo[illegible]le geſchaffen, die ſich gera[illegible]ſt, wie ſie ausſieht. Hätten a[illegible]die, wie Frau Frieda Hanſen, [illegible] norske Billedräverei, hingingen und Gewebe machten! Aber nur Gewebe, nicht heute Möbel, morgen Bronzen und übermorgen Simpliziſſimuszeichnungen. Nur aus der vollkommenen Technik, aus dem Leben im Material heraus läßt ſich etwas Bleibendes ſchaffen. Wenn das unſere deutſchen Kunſtgewerbler von dieſen Vorhängen lernen möchten!

Dagegen wirkt Gerhard Munthe in ſeinen beiden Gobelins zunächſt etwas abſurd und dann etwas rückſtändig. Ein Deutſcher kann das vielleicht nicht ſo beurteilen: aber ſind dieſe Dinge im moderniſierten Wikingergeſchmack nicht wie die Entwürfe unſerer Kunſtgewerbelehrer im romaniſchen oder gotiſchen Stil? Allerdings eins daran iſt unnachahmlich ſchön: die ganz geſchloſſene Farbenſtimmung. Namentlich des Gobelins vom Aufgang rechts, während in dem linken das ſchöne Rot etwas herausbricht, aber gerade in ſeiner eigentümlichen Verteilung ſo bedeutend wirkt.

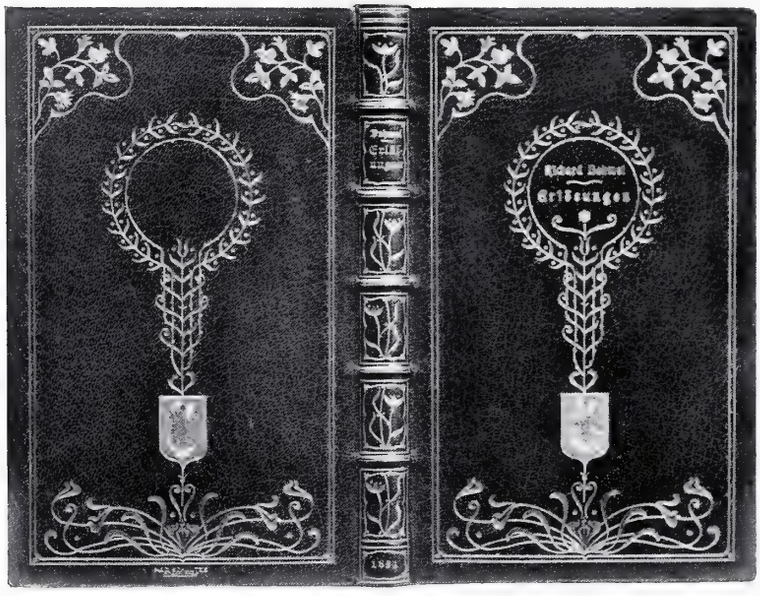
Die Bronzeſachen fallen nicht ſo günſtig auf. Die guten ſcheinen zu ſehr alte Muſter zu wiederholen, manche von den Schnallen z. B. ſind vielleicht in einer ſolchen Rückerinnerung plumper geraten, als unſer modernes Empfinden es gutheißt. Andere erinnern geradezu an japaniſche Vorbilder, die nur vergrößert ſind.

Eins aber noch ſcheint mir ſehr beachtenswert: ein Schrank nebſt Lehnſtuhl. Mit geſchnitzten und bemalten Ornamenten, die zwar „aus der Wikingerzeit" ſind, aber einen Weg zeigen, den ſchon unſere Altvordern gerne gingen. Im alten Kaſſel z. B. ſieht man noch allenthalben an den Fachwerkhäuſern das Gebälk in einfachem Ornament geſchnitten und mit ſtarken Farben harmoniſch vermalt. Das ſieht in Verbindung mit geſtrichenen Wandflächen prächtig aus. Gewiß iſt die natürliche Holzfarbe ſchön, aber wenn durch derartig derb ornamental beſchnitzte und bemalte Möbel in unſere Stuben etwas Farbe käme: mir ſcheint, es würde ſehr gut in ein deutſches Bauern- und Bürgerhaus paſſen. Und was die Außenwirkung anbetrifft, haben unſere Architekten genug mit dunklem Gebälk auf hellem Grund gearbeitet. Warum ſoll der ſtarke dunkle Strich eines Balkens ſich nicht in der Nähe dem Auge als ein farbiges Band geben? Ich meine, das müßte luſtig wirken und wiederum gut in unſerer Landſchaft ſtehen.

So zeigt ſich das nordiſche Kunſtgewerbe weder engliſch nüchtern noch franzöſiſch prickelnd und kann ſich doch ſehen laſſen. Wenn nur viele unſerer Kunſtgewerbler es ſähen. Goethe meinte, daß man erſt aus fremden Sprachen die Schönheit der deutſchen kennen lerne: mit dem Kunſtgewerbe wird es nicht viel anders ſein. W. Schäfer.

J. Buyten & Söhne, Düsseldorf
Herrenzimmer

J. Buyten & Söhne, Düsseldorf
Herrenzimmer



Hendrick & Carl Schultze, Düsseldorf
Bucheinband

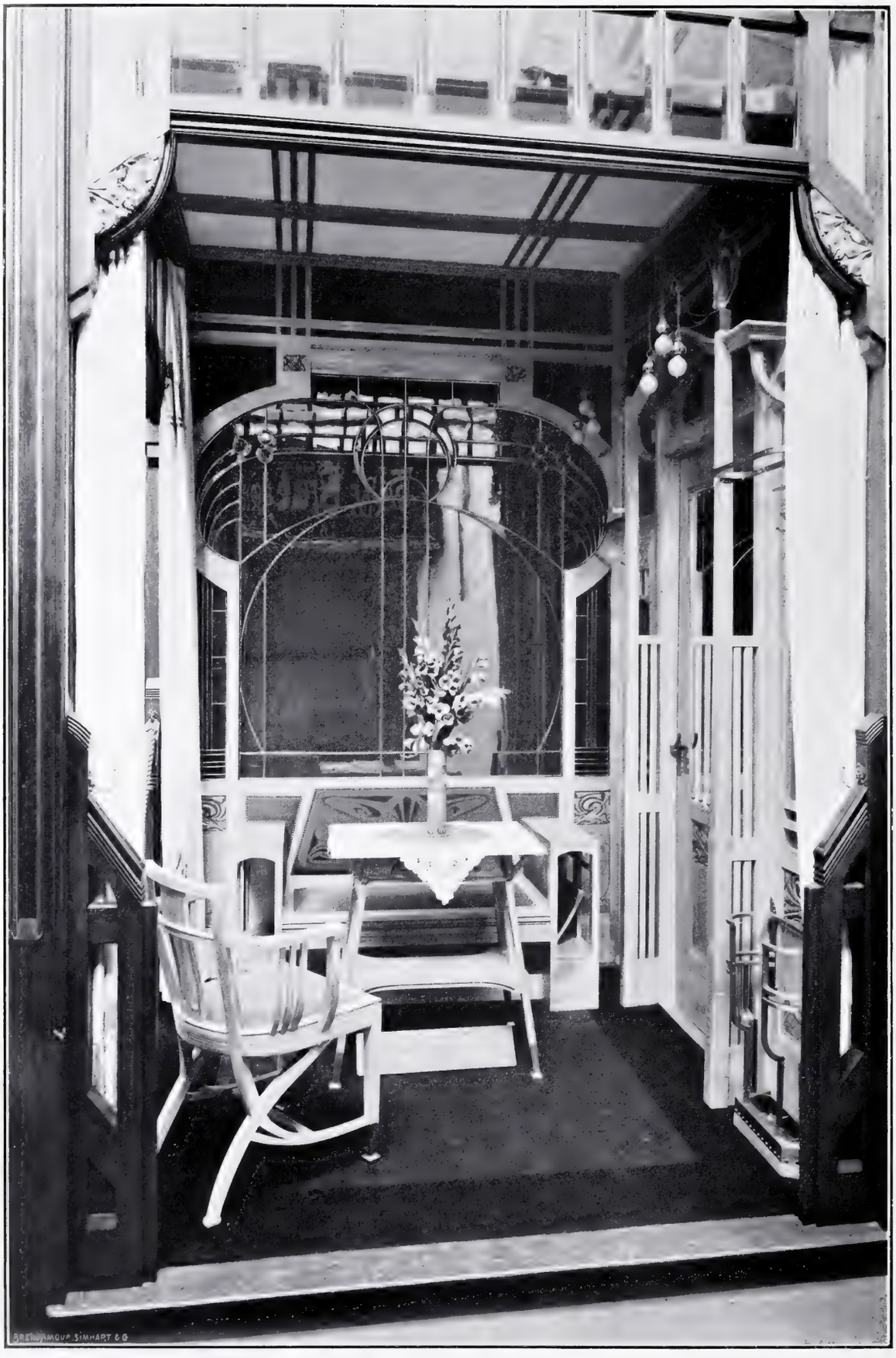
Hendrick & Carl Schultze, Düsseldorf
Bucheinband

Heinrich Steenaerts, Königl. Hofjuwelier, Aachen.
Silberner Tafelaufsatz - Aachener Marktbrunnen.
Lichtdruck von P. Honnefeller, Aachen.

Hendrick & Carl Schulte, Düsseldorf
Einbandband

Hendrick & Carl Schulte, Düsseldorf
Einbandband

H. Brüggemann (Aug. Kels), Düsseldorf
Speisezimmer



Theod. Coßmann, Aachen
Vorzimmer

Geschw. Kremers, Aachen
Kasel

Hendrick & Carl Schultze, Düsseldorf
Bucheinband

Die Ähnlichkeit des Aachener Marktbrunnens mit unsern heute beliebten Tafelaufsätzen mußte sich dem modernen Silberschmied geradezu aufdrängen. Die Juwelierfirma H. Steenaerts in Aachen hat es denn unternommen, dies Kunstwerk, das einen Vergleich mit den berühmten Brunnen süddeutscher Städte wohl aushält, in Silber nachzubilden. Der so entstandene Tafelschmuck, der als kostbares Prunkstück nicht minder bemerkenswert ist wie als getreues Modell seines historischen Urbildes interessant, steht in der Abteilung „Kunstgewerbe" zur Schau. Es ist zu erwähnen, daß zwei silberne dreiteilige Leuchter das herrliche Gerät vervollständigen, die zwar nach neuen Entwürfen gearbeitet, aber sorgfältig im mittelalterlichen Stil des Tafelaufsatzes gehalten sind.

Über den im Jahre 1620 durch den Aachener Magistrat auf dem Marktplatze vor dem Rathause errichteten Laufbrunnen berichtet Noppius:

„Der Brunnen wurde von dem Steinmetz Nicolaus Kronenberg aus Steinen verarbeitet, welche von alters her im Gras (der sogenannten Curie des Richard v. Cornwallis) lagen.

Die kupferne Schale hat Meister Franz von Trier gegossen anno 1620 im Haus zum Eselskopf. Diese Schale hält an Gewicht 12000 Pfund, ist 24 Fuß weit und oben auf dem steinernen Fuße, so mitten aus der Schale aufsteigt, steht in weltlicher Kleidung ein kupferner Kaiser Karl, habend in seiner rechten Hand ein Szepter und in seiner linken den Reichsapfel, mit einem Degen auf der Seite und einer Kron auf seinem Haupt, mit Sporen an seinen Füßen und sonst in vollem Harnisch. Ist gegossen zu Dinant an der Maas, und nachmals, als eine Zeitlang aufgesetzt gewesen und vom Regen seine Farbe verloren, übergoldet worden."

Eine am oberen Rande der Schale ringsum angebrachte lateinische Inschrift lautet auf deutsch: Hier wurden in Aachen durch den ehemaligen römischen Fürsten Granus, den Bruder des Nero und Agrippa, die Bäder der warmen Quellen anfangs erbaut. Nachher wurden sie vom heil. Kaiser Karl dem Großen erneuert, der diesen Ort zur Hauptstadt und zum Sitze des Reiches jenseits der Alpen bestimmte. Hier floß ehemals eine kalte Quelle in die warmen Bäder hinein, welche endlich jetzt Rath und Volk von Aachen mit dieser ehernen Schale geschmückt hat im Jahre des Heils 1620.

Das große steinerne Becken rührt von dem berühmten Stadtbaumeister Johann Joseph Couven her und wurde im Jahre 1730 errichtet.

◇ ◇ ◇

Der 5½ Meter hohe, aus massiver Bronze im Barockstil gearbeitete Brunnen der Kunstschmiede Anhäuser & Hanebeck in Köln ist eines der augenfälligsten Objekte in der Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse der Stadt Köln. Die sehr wirkungsvolle Anlage wird an Vornehmheit noch gewinnen, wenn der Fuß des Brunnens mit den vier Schalen in Marmor und das untere Becken in Granit ausgeführt werden; sie sind vorläufig aus Cement hergestellt. Das Größenverhältnis des unteren Beckens zu seinem Aufbau konnte wegen des beschränkten Raumes im Ausstellungsabteil leider nicht ganz gewahrt bleiben; das Cementbecken wurde im Durchmesser um ein Meter eingezogen. — Entwurf und Zeichnungen stammen von dem Kgl. Baurat Otto March in Charlottenburg.

J. Diez, München.

Pelikan-Farben sind in allen Schreib- und Zeichenwaren-Handlungen des In- und Auslandes zu haben.

GÜNTHER WAGNER, Hannover und Wien.

Eine neue Ess-Chocolade **Stollwerck's** extra zart. Erfrischend zu jeder Zeit für jedermann.

Anhäuser & Hanebeck, Köln
Brunnen

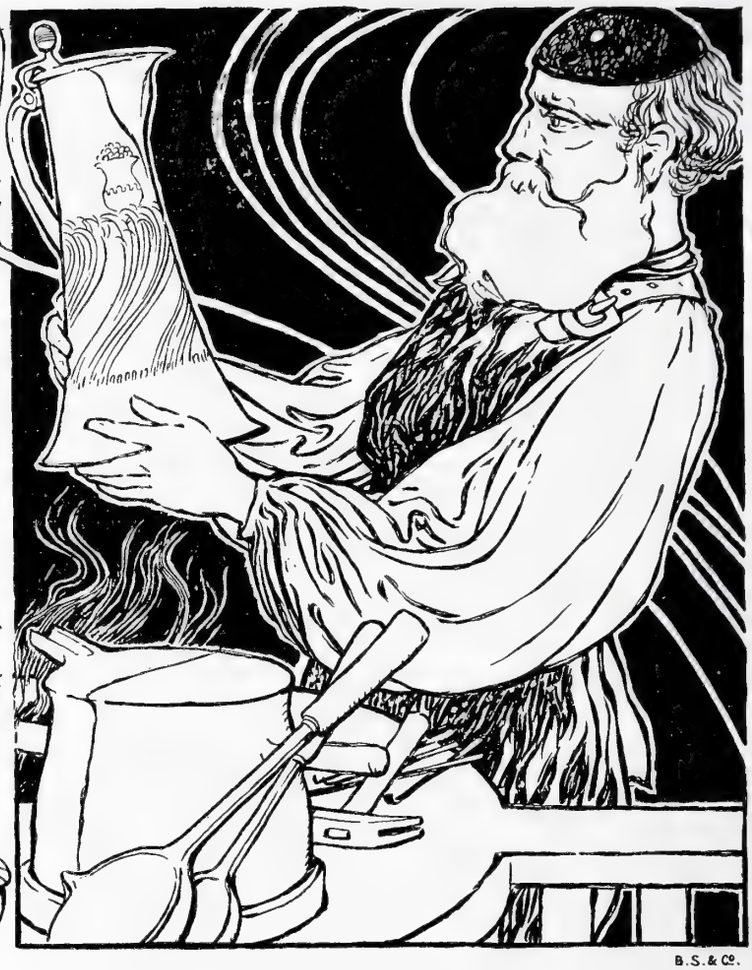
Kayser-Zinn-Gegenstände.

VORNEHMSTES TISCHGERÄTH · GEDIEGENSTER ZIMMERSCHMUCK ·

E. KAYSER · KÖNIGL. HOF-LIEFERANT

Köln a. Rh., an den vier Winden,

Berlin W., Leipzigerstraße 124,
Frankfurt a. M., Holzmarkt 10,
Paris, 32 Avenue de l'opéra.



B.S.& Co.

Dr. Fr. Schoenfeld & Co., Düsseldorf

Künstlerfarben- und Maltuchfabrik.

Feinste Künstler-Oelfarben
Oelwachsfarben nach Professor Andreas Müller
Ludwig'sche Petroleumfarben
Verbesserte Ei-Temperafarben

Lechner'sche Oeltemperafarben
Gerhardt's Marmor-Caseïnfarben
Feinste feuchte Wasserfarben und Aquarellfarben für Schulen in Tuben, Näpfchen u. in fester Form
Firnisse und Malmittel

Encaustische Farben nach Prof. Cordenons
Unverwaschbare flüssige Ausziehtuschen.

P. J. Tonger

Fernsprecher No. 395

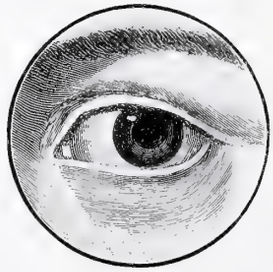
Hoflieferant Sr. Majestät d. K. u. K. Wilhelm II.

Musikalien- und Instrumenten-Handlung

Telegramm-Adresse: Musiktonger.

KÖLN a. Rh.

Am Hof No. 34 u. 36.



Optisch-oculist. Anstalt

Carl Pichon

Optiker

KÖLN, Minoritenstr. 12.

Special-Institut

für wissenschaftliche Untersuchung der Augen zwecks Zuteilung korrekt passender Augengläser.

Optische und physikalische Erzeugnisse.

Operngläser ❁ Feldstecher ❁ Doppelfernrohre ❁ Prismenfeldstecher ❁ Barometer verbesserter Construction.

KELLER & REINER

Potsdamerstr. 122. BERLIN W., Potsdamerstr. 122.

Permanente Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe

In den Monaten Oktober — November 1902

Gedächtnis-Ausstellung Prof. Otto Eckmann

MUSIKZIMMER

ENTWORFEN VON PROFESSOR OTTO ECKMANN † AUSGEFÜHRT IN DEN WERKSTÄTTEN VON KELLER & REINER

Malerei ◇ Plastik ◇ Möbel ◇ Stoffe

Teppiche ◇ Tapeten ◇ Beleuchtungskörper ◇ Uhren

Keramik ◇ Glas ◇ Metallarbeiten ◇ Verglasungen

Skizzen und Anschläge für vollständige Einrichtungen sowie Einzelmöbel **kostenlos.**

Wilh. Stüttgen

(Inh. E. Biesenbach & Fr. Salé)

Juwelenwarenfabrik

Schadowstrasse 50 **DÜSSELDORF** Schadowstrasse 50

Grosse silberne Staatsmedaille.

Hermann Hardt Kunstsalon.

Marmor- und Bronzefiguren

Permanente Ausstellung von Modellen (zum Teil mit elektrischem Licht) der hervorragendsten Pariser Bildhauer

wie Altmeister Math. Moreau — Germain — Coustanzy u. a.

Marmor-Pendulen — Säulen — Büsten.

Unmittelbare Verkaufsstelle der Pariser Kunstgießerei

zu bisher in Deutschland unbekannten Preisen.

11 Obenmarspforten „Erste Etage". **Köln.**

GABRIEL HERMELING

Hofgoldschmied und Emailleur

Grosse Goldene Staatsmedaille. **Goldene Medaille.**

KÖLN

LANGGASSE 21.

Kunstgewerbliche Werkstätte

für Arbeiten in Edelmetall und Bronce.

Düsseldorf 1880. Paris 1900.

Treibarbeiten, Aetzungen, Niellirungen, Emaillen etc.

Hochzeits-, Jubiläums- und sonstige Gelegenheitsgeschenke etc.

Silberwarenfabrik.

Holstein & Düren

Inhaber: Franz Düren.

KÖLN, **Obenmarspforten 38—40**

empfehlen

Kunst-Fayencen und Porzellane

von

Delft, Rozenburg, Ginori, Massier, Doulton, Wedgwood,

Kunst-Gläser etc.

von

Gallé, Daume und Dr. Candiani.

Fabricate der Staats-Manufacturen zu

Meissen, Berlin, Kopenhagen und Worcester.

Besondere Abteilung **für Kunstgegenstände in modernem Stil.**

HENDRICK & CARL SCHULTZE

DÜSSELDORF

Schadowstrasse 28.

KUNST-BUCHBINDEREI UND WERKSTATT FÜR LEDERSCHNITT ····

MÖBEL UND MÖBELBEZÜGE IN GEPUNZTEM LEDER

Farbig gebeizte Lederschnitt-Arbeiten moderner Richtung.

Max Ferd. Richter

Mülheim a. d. Mosel

Weingrosshandlung

mit eigenen Weingütern in den Gemarkungen von

Mülheim, Trarbach, Graach, Veldenz u. Andel

vielfach ausgezeichnet mit ersten Preisen.

Specialität:

Reingehaltene Originalweine

der besseren und besten Lagen der Mosel und Saar.

Marmor- und Granit-Industrie

Dampf-Steinsägerei und Polier-Anstalt

Übernahme von Bau- und Monumentalarbeiten
in sämtlichen in- und ausländischen
Marmor-, Granit- und Syenitsorten.

Säulendreherei.

OPDERBECKE & NEESE, DÜSSELDORF.

Specialität: Marmorkamine nach eigenen und gegebenen Entwürfen.

Grosses Musterlager Düsselthalerstrasse 30—36.

Josef Krischer Nchf.

Inh.: Wilh. Boleg.

Fernsprecher No. 1472.

Düsseldorf, Königsallee 9—10, Ecke Schadowstr.
Fabrikation und Lager in Goldwaren
aller Art von den reichsten Juwelenarbeiten
bis zu den billigsten Schmucksachen.

Panorama im Artushof

neben Apollotheater.

Schlacht bei Waterloo

18. Juni 1815.

Geöffnet von morgens 9 bis 9 Uhr abends.

Eintritt 50 Pfennig.

Kinder und Militär vom Feldwebel abwärts 25 Pfg.

Tapeten-, Teppich-, Möbelstoff-, Möbel- und Decorations-Magazine.

A. Jacques

Hoflieferant **Düsseldorf**

Alleestrasse 19
beim Stadt-Theater und
Telephon 197.

Neustrasse 12
Kaiser Wilhelm-Denkmal.
Telephon 197.

Etablissement für vollständige **Wohnungs-Einrichtungen**

Feine Decorationen und Polstermöbel in geschmackvollster Ausführung.

Specialität: **Grösstes Magazin echter orientalischer Teppiche.**

Smyrna-Teppiche
in überraschend grossartiger Auswahl u. jeder Preislage.

Möbel in jeder Stilart
für Salon-, Wohn-, Speise- und Schlafzimmer.

Gobelins
alte und neue, in verschiedenen Dimensionen.

Braut-Ausstattungen
in jeder Preislage.

Linoleum (Cork-Teppich), englische und deutsche Fabrikate, bester Fussbodenbelag für Speise-, Wohn- und Schlafzimmer, sowie Comptoirs und Fabrikräume.
Grösstes Fabriklager in Uni, Granit-, Parquet- und Teppich-Mustern, sowie sämmtliche Neuheiten zu Fabrikpreisen.

ETABLISSEMENT FÜR TAPETEN, TEPPICHE, GARDINEN, POLSTERMÖBEL
UND COMPL. DECORATIONEN.

PAUL BRAESS

KASERNENSTR. 27. FERNSPRECHER 543.
AUSWAHLSENDUNGEN FRANCO GEGEN FRANCO.

DÜSSELDORF

IMPORTHAUS FÜR ORIENTALISCHE TEPPICHE U. VORHÄNGE
GRÖSSTES LAGER WESTDEUTSCHLANDS.

TH. SCHUMACHER
HOFJUWELIER
Düsseldorf, Königsallee 8.
Anfertigung und Lager von Juwelen, Gold- und Silberwaren.

Seiden von Zürich
haben Weltruf. Hochmoderne Dessins in weiss, schwarz, farbig jeder Art. Unübertroffene Auswahl zu billigsten Engros-Preisen, meter- und robenweise an Private porto- und zollfrei. Tausende von Anerkennungsschreiben. Muster franko. Briefporto 20 Pf.
Seidenstoff-Fabrik-Union
Adolf Grieder & Cie., Zürich E 41.
Kgl. Hoflieferanten. (Schweiz)

Franz Friess, Düsseldorf
Graf-Adolfstr. 108 (am Hauptbahnhof).
Künstlerische
Lederschnittarbeiten
nach eigenen und gegebenen Entwürfen, in natur und farbig gebeiztem Leder.
Möbel und Möbelbezüge
in gepunztem Leder.
Feinste Referenzen. Buchbinderei. Feinste Referenzen.

H. PALLENBERG
KÖNIGL. PREUSS. HOFLIEFERANT
MŒBELFABRIK · AUSFÜHRUNG
FEINSTER BAUARBEITEN UND
VOLLSTAENDIGER WOHNUNGS-
AUSSTATTUNGEN.
TEPPICHE · TAPETEN · LÜSTRES
KOELN A. RH. · AM ALTEN UFER 41.

WERKSTÄTTEN FÜR ALLE KUNSTGEWERBLICHEN ARBEITEN DER METALLTECHNIK.

♣

FIGURALE ARBEITEN,
KIRCHENSCHMUCK,
GRABSCHMUCK,
BAUBRONZEN.

♣

KUNSTSCHMIEDEARBEITEN.

♣

KAMINE, BESCHLÄGE.

♣

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG STILVOLLER GRABDENKMÄLER.

KÜNSTLER-SEIDE

NEUE SCHWARZE UND FARBIGE DAMASSÉ-GEWEBE
IN HOCHELEGANTER UND SOLIDER AUSFÜHRUNG

NACH ENTWÜRFEN VON HENRY VAN DE VELDE, ALFRED MOHRBUTTER, PROF. OTTO ECKMANN PROFESSOR HANS CHRISTIANSEN

SEIDENHAUS N. GOLDSTEIN

DÜSSELDORF
GRABENSTR. 25
AN DER KÖNIGSBRÜCKE

C. SCHMIDT

DÜSSELDORF

Künstlerfarbenfabrik

Gegründet 1844.

Feinst präp. Oel- und Aquarellfarben.

Feine Oelfarben zur decorativen Malerei, sowie für Studien, Skizzen etc

Malutensilien.

Kunsthandlung Wilh. Abels

Schildergasse 3/7 **KÖLN** a. Rh. an der Hohestr.

Neugegründete Kunsthandlung modernen Stils.

Umfangreiches Lager von Kunstblättern
Moderne und alte Meister — Original-Radierungen — Original-Lithographien
Braun'sche Kohledrucke — Pigmentdrucke à 1,— M.
aus allen Galerieen.

Spezialität:

Stilgerechte Einrahmungen, auf deren künstlerische Wirkung wir ganz besondere Sorgfalt verwenden.

Phantasierahmen.

Modernes Kunstgewerbe: Alleinverkauf der Vlämischen Kunsttöpfereien.

Letztere empfehlen wir ganz besonders, weil dieselben trotz ihrer äusserst mässigen Preise in Form und Färbung von vollendeter künstlerischer Qualität sind. Abbildungen stehen gerne zur Verfügung.

Dauernde Kunstausstellung in der I. Etage.

F. A. HERBERTZ KÖLN.

H. SCHMINCKE & Co.

Düsseldorf-Grafenberg.

Schutzmarke

Fabrik feinst präparirter

ÖL-, AQUARELL- und TEMPERA-FARBEN

für feinste Künstlerzwecke, für Studien- und decorative Malerei.

Spezialität:

Mussini-Ölfarben und Horadam's Patent-Aquarellfarben.

Preislisten auf Wunsch gratis und franco.

WIESBADEN.

Weltbekannter Kur- und Badeort.

Saison das ganze Jahr.

Prospekte gratis durch die Kurverwaltung.

Kuranstalt

Dietenmühle

Wiesbaden

für Nervenkranke und Erholungsbedürftige

Das ganze Jahr geöffnet.

Leitender Arzt

San.-Rat Dr. Waetzoldt.

Hotel Villa Royal

Besitzer: R. Winkelmann

Wiesbaden

Sonnenbergerstrasse 28

auch Eingang vom Kurpark.

Wiesbaden, Anstalt für Rückenmarks-

Kranke. — Behandlung der Bewegungsstörungen (nach Geheimrat von Leyden. — Das ganze Jahr geöffnet. — Prospekte frei. — Luisenstr. 24.

Ärztlicher Leiter: Dr. Badt.

Gicht

Trinken Sie als **Hauskur** ohne Berufsstörung

Wiesbadener Gichtwasser

Prospekte umsonst. — Käuflich in allen Apotheken oder direkt durch die Versandstelle. (25 und 50 Flaschen = 17,50 bezw. 34,— Mark.)

BRUNNEN-CONTOR, WIESBADEN.

Wittdün-Amrum-Nordseebad

Hotel Germania Nordseehallen und Kaiserhof

ersten Ranges

direkt am Strande und der grossen Landungsbrücke. — Volle Pension von Mk. 4,— an.

Zimmer von Mk. 12—30 pro Woche.

Prospekte gratis und franko.

„Hotel Venedig"

Trier a. d. Mosel.

Telephon Nr. 15.

Altrenommirtes Haus

im Centrum der Stadt.

Elektr. Licht ✻ Bäder im Hause

Omnibus am Bahnhof.

Weinhandlung engros

Besitzer: Hugo Schliedtke.

Luftkurort Daun

im Mittelpunkt der vulkanischen Eifel

HOTEL SCHRAMM

I. Ranges.

Fernsprecher No. 4.

Comfortabel eingerichteter Neubau in gesunder, freier Lage.

Mässige Pensionspreise.

6 Minuten vom Bahnhof.

Hotel Heidger

Hatzenport a. d. Mosel.

Eigener grosser **Weinbau** an den besten Lagen der Untermosel und **Weinhandel.**

Angenehmer Aufenthalt

für Touristen und Sommerfrischler.

Schattiger Garten

mit prachtvoller Aussicht auf die Mosel, in nächster Nähe des Bahnhofs gelegen.

Ausflüge: Ehrenburg und Burg Eltz.

Königliches Bad Oeynhausen

Sommer- und Winter-Kurort.

Station der Linien **Berlin-Cöln** und **Löhne-Hildesheim.**

Sommersaison 15. Mai bis Ende September,
Winterkur 1. Oktober bis Mitte Mai.

Heilkräftige Thermalsool- und Soolbäder, Medicomechanisches Zanderinstitut, Röntgenkammer, vorzügliche Molken- und Milchkuranstalt. Allgemeine Wasserleitung und Schwemmkanalisation. Bade- und sonstige Einrichtungen I. Ranges.

Besuch 1901: 11466 Kurgäste, 22683 Passanten, 171241 Bäder. Prospekte und Beschreibung übersendet frei die **Königliche Badeverwaltung.**

Aachen

Aachen — Burtscheid.

Weltberühmte heisse Kochsalz-Schwefelquellen.

Sommer- und Winterkur.

Prospekte gratis. **Der Kurdirektor.**

Hotel Kaiserhof, Aachen

Besitzer: P. H. Fickartz. ✻ ✻ Telephon 73.

160 Zimmer. ✻ Personen-Aufzug. — Elektrisches Licht. Central-Dampfheizung.

WEINGROSSHANDLUNG.

Engelberg

Luftkurort. 1019 M. ü. M.

Grand Hotel Kuranstalt

und

Hotel Kurhaus Titlis.

Etablissement **I. Ranges** mit 500 Betten und allem modernen Comfort eingerichtet. Grosse Park-Anlagen. In ersterem befinden sich sehr comfortable Badeeinrichtungen für **Wasserkuren,** welche den **weitgehendsten Anforderungen** der heutigen Wissenschaft entsprechen. Elektrizität. Massage. Medico-mechanisches Institut. Elekt. Lichtbäder. Saison Mai—Oktober. Bitte Prospekt mit Pensionstarif zu verlangen.

Ed. Cattani, Besitzer.

Hotel zum Riesen

COBLENZ am Rhein

vom 1. April cr. an unter der Leitung des Herrn CARL EISENMANN

(bisheriger Besitzer des Hotels Prinz Carl in Heidelberg).

Gemünd (Eifel)

Luftkurort Sommerfrische

Hotel Bergemann

hält sich den Besuchern Gemünds bestens empfohlen.

Bei längerem Aufenthalte Pensionspreise.

Telephon 8. Telephon 8.

Bäder im Hotel.

Besitzer: Otto Bergemann.

DAUN in der Eifel

Hotel Hommes.

Altrenommiertes Haus.

Gute Küche. — Reine Getränke.

In der Nähe der Post und des Bahnhofes.

Billige Pension. Wagen im Hause.

Telefon-Anschluss Nr. 3.

TRARBACH

an der Mosel.

Hotel Adolph

Besitzer Gustav Adolph.

Haus ersten Ranges mit freier Veranda an der Mosel.

30 Fremden-Zimmer.

Separate Wein- u. Bier-Stube.

Hotel Französischer Hof

Baden-Baden

1. Ranges. Das ganze Jahr offen.

Besitzer: **Carl Ulrich**

in anerkannt schönster Lage, mit Garten, gegenüber der Trinkhalle und dem Kurhause, mit allen Bequemlichkeiten der Neuzeit ausgestattet. Grosse luftige Speisesäle und Gesellschaftsräume, Restaurant-Terrasse, elektr. Licht, Personen-Aufzug. Bekannt für sehr gute Küche und Weine. Preise mässig. Zimmer von 2,50 Mark ab. Pension. Das Hôtel zählt zu den bestbesuchtesten und ist auch für Winterstation eingerichtet.

Brohl a. Rhein, schöner beliebter Aufenthaltsort.

Gasthof

Max Mittler

vorm. **Pet. Bröhl,**

der Neuzeit entsprechend bedeutend vergrössert.

Gegenüber der Dampfschiffstation (Wartestelle).

Schattiger Garten mit grosser gedeckter Glashalle.

Schöne Fremdenzimmer — Pension.

Säle für Vereine u. Gesellschaften.

Luftkurort Kalterherberg.

Gasthof zur Post

von **Geschwister Moll**

empfiehlt sich den Herren Reisenden und Touristen bestens.

Schöne luftige Zimmer bei vorzüglicher Verpflegung. — Pensionspreis von 3 Mk. an, je nach Ansprüchen.

Eigene Forellenfischerei.

Gebr. Küster

Inhaber: Carl Küster

DÜSSELDORF

Breitestrasse 5. Telephon 2994.

Betten — Bettwaren — Bettwäsche.

Vollständige Schlafzimmer-Einrichtungen.

Deutsche u. englische Metall-Bettstellen • Patent Spiralfeder-Matratzen

für Erwachsene und Kinder. bewährter Systeme.

Aeltestes Special-Geschäft Düsseldorfs, über 60 Jahre bestehend.

1887 Höchste Auszeichnungen Düsseldorf 1897.

ANT. RICHARD, DÜSSELDORF fabricirt als Specialitäten:

Gerhardt's Caseïn-Bindemittel zur Selbstanfertigung von Caseïnfarben, **Gerhardt's Wasser- und Spicköl-Caseïnfarben, Punische Wachsfarben, Künstler-Oelfarben** etc. in Tuben, **Caseïn-Anstrichfarben,** Tränkungsmittel zur Festigung von Malflächen, **Caseïn-Malleinewand,** nicht wie Oel-Leinewand Nachdunkeln des Bildes verursachend, **Sgraffitomörtel, Kalkpräparate** für Anstrich und besten Putz, auch für Frescoputz etc.

Gerhardt's Caseïn-Malerei auf dem ältesten Malmittel der Welt beruhend, ist absolut matt, dauerhaft, unveränderlich, zeichnet sich aus durch sympathischen Reiz, Feuer und Tiefe, wurde mit grossem Erfolg bei vielen bedeutenden Kunstwerken, Dekorations- und Anstricharbeiten angewendet.

Prospekte, Zeugnisse und Muster auf Verlangen gratis und franko. — Man vermeide minderwertige Nachahmungen.

Verlangen Sie:

Skizzen und Offerten über Kunstglasätzerei, Kunstverglasung in Blei und Messingfassung. Firmenschilder aller Art in Glas, Metall, Holz etc. Giebelreklamen. Massen-Reklame-Artikel. Grabplatten.

Ferner empfehlen: Dampfmaschinen und Luftsandstrahlgebläse nebst Dampfschleiferei für Glasbearbeitungen aller Art, wie mattiren, poliren, façettiren, justiren etc.

Eigene Buchstabenfabrikation in Glas, Metall und Holz. Spiegelfabrik.

Für Architekten: Glasfaçaden und Decken (hochmodern und unverwüstlich). Für Hôtels und Geschäftshäuser etc. elektrische Buchstaben (Neuheit) mit Kontaktwerken. Musterbuchstaben im Betrieb zu sehen. Fabrik Pionierstrasse 61.

Bauverglaserei in 4/4, 6/4 Spiegelglas u. s. w. Ständiges Lager aller Sorten Gläser in 4/4, 6/4 Spiegelglas, Natur-Schwarzglas, Ornamentgläser, weiss und farbig. Patentgläser etc., welche auch im Einzelverkauf zu Tagespreisen abgeben.

Grösstes Lager am Platze.

Düsseldorfer Kunstanstalt für Glasdekoration, vorm. Oscar Quennet, G. m. b. H.

Pionierstrasse 61. Telephon Nr. 1775.

Stephan Schoenfeld

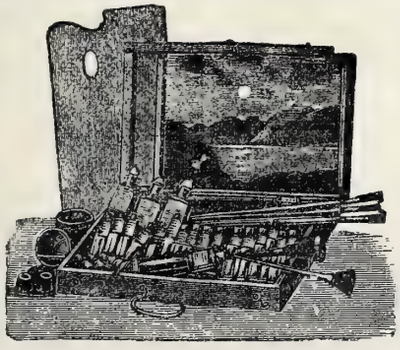
Künstlerfarben-, Mal- u. Zeichnen-Utensilien- und Maltuch-Fabrik

DÜSSELDORF

Specialität:

Bedarfs-Artikel für Maler, Ingenieure, Architekten, Bildhauer, Kupferstecher, Zeichner u. s. w.

Öl-, Gouache-, Tempera-, Porzellan-, Pastell-, Gobelin-, Farben.



Deutsche und englische Wasserfarben in Tuben und Näpfchen.

Französische und englische Oelfarben.

Pinsel für alle Arten der Malerei.

Malleinwand, Malkasten in Holz und Blech, Malbretter, Feldstühle, Reisszeuge.

Unverwaschbare flüssige Tuschen in allen Farben.

Deutsche, franz. und engl. Aquarell-Papiere in Rollen und Bogen.

Holz- und Lederbrenn-Apparate.

Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen etc.

Alles in denkbar grösster Auswahl.

Reich illustrirte Kataloge:

a) über Künstlerfarben, Mal- und Zeichen-Utensilien. b) über Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen, Vorlagen, Ofenschirme u. s. w. franco zu Diensten.

Haupt-Verkaufsstelle: Schadowstr. 74 gegenüber der städt. Tonhalle.
Filiale: Eiskellerberg 1—3 gegenüber der Königl. Kunst-Akademie.

Bitte genau auf meine Firma zu achten. Dieselbe besteht

unverändert seit 1829 und ist die grösste u. älteste der Branche.

Export nach allen Ländern.

Malschule

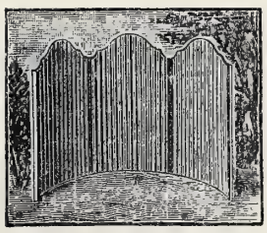
Hanny Stüber, Else Neumüller

Kurfürstenstrasse 12.

Unterricht im Malen u. Zeichnen von Köpfen, Landschaften, Blumen, Stillleben etc. Porzellanmalen, Entwerfen von Placaten etc.

ROLLSCHUTZWÄNDE

neue verbesserte Construction ℳ 1.25 pr. □Mt. billiger



Neu! Zug-Jalousien Neu!

(Patent angemeldet.)

Ganze Handhabung mit nur **einer** Schnur.

Carl Mumme & Co.

Jalousie- und Rollladen-Fabrik

Düsseldorf

Fürstenwallstrasse 234.

Telefon 1141.

Seidenstoffe, Sammte, Velvets.

Man verlange Muster.

von Elten & Keussen, Fabrik u. Handlung **Krefeld.**

MÖBEL-FABRIK
KUNSTGEWERBLICHES ETABLISSEMENT

J. BUYTEN & SÖHNE

Wehrhahn 9/11 DÜSSELDORF a. d. Städt. Tonhalle

LIEFERT
KÜNSTLERISCH GESCHMACKVOLLE, VOLLSTÄNDIGE

WOHNUNGS-EINRICHTUNGEN

GROSSES LAGER.

IN JEDER PREISLAGE.

GOLDENE MEDAILLE PARIS 1900.

GRAPHISCHE KVNSTANSTALTEN
DVSSELDORF-OBERKASSEL
und
MVNCHEN

BREND'AMOVR, SIMHART & Co

Autotypie, Zinkographie, Photolithographie
Dreifarbenätzungen, Holzschnitt, Galvanos
Herstellung von Collodium Emulsion
Farbenrichtige Aufnahmen von Gemälden,
Plastiken u.s.w.
Pigmentdruck.

Gedruckt bei August Bagel, Düsseldorf. Verantwortlich Wilhelm Schäfer, Düsseldorf

5. Ausstellungsheft Düsseldorf 1902.

Die Rheinlande

Monatsschrift für deutsche Kunst.

September. II. Jahrg. Heft 13. 1902.

Commissions Verlag A. Bagel, Düsseldorf.

Die „Rheinlande" beginnen mit dem nächsten Heft ihren III. Jahrgang.

Wir können mit Genugthuung feststellen, daß wir überall, bei der Presse, wie beim kunstfreundlichen Publikum volles Verständnis und warme Sympathie gefunden haben. Aus diesem freundschaftlichen Gefühle heraus ist aber auch oft der Wunsch geäußert worden, wir sollten den Preis unserer Zeitschrift ermäßigen, um so unserem Organe die Wege zum Volke frei zu machen, um so das Interesse an Kunst und Dichtung in immer breitere Massen zu tragen. Gefördert von einem treuen Abonnentenstamme, getrieben durch das Bewußtsein, daß wir mit den „Rheinlanden" wahrhaft ideale Aufgaben erfüllen, daß wir mit ihnen unserem Volke und unserer Kunst dienen, und endlich nicht darauf angewiesen, mit unserem Blatte Gewinn zu erzielen (die Herausgeberin der „Rheinlande" ist eine Vereinigung von Kunstfreunden), kommen wir deshalb mit Beginn des dritten Jahrganges diesem Wunsche nach.

Die „Rheinlande" kosten also vom 1. Oktober 1902 nur noch Mk. 6 pro Halbjahr. Der Umfang wird nichtsdestoweniger dem der letzten Hefte des 2. Jahrganges gleich bleiben, während wir bestrebt sein werden, den Inhalt stets noch gediegener und interessanter zu gestalten. Wir werden nach wie vor die Gebiete der Malerei, Plastik, Architektur, des Kunstgewerbes, der Kunstgeschichte und der Dichtung pflegen, dabei von jetzt ab aber auch noch jedem Heft eine Musikbeilage beifügen. Wie wir bezüglich dieses weitumfassenden Inhalts einzig unter den deutschen Zeitschriften großen Stils dastehen, so werden wir auch, wie seither, stets unsere Aufgabe darin erblicken, nur musterhafte Abbildungen in zweckentsprechender Technik zu bringen.

Auf der Düsseldorfer Ausstellung haben die rheinisch-westfälische Industrie und die kunsthistorische Ausstellung ihre weltbeeinflussende Bedeutung offenbart; so wollen auch wir in erster Linie die reichen geistigen Schätze, die in den Rheinlanden und den Rheinländern liegen, heben und allen Bildungs- und Kunstfreunden zugänglich machen. Der Titel „Rheinlande" ist so, wie unsere früheren Veröffentlichungen beweisen, wohl ein Programm, bedeutet aber keine Beschränkung auf nur Rheinländisches.

Vom 3. Jahrgang an enthält jedes Heft eine Musikbeilage. Wir beginnen mit einem Liede von Dr. Otto Neitzel „Heimstätte", an das sich zum großen Teile noch nicht veröffentlichte Kompositionen von Konrad Ansorge, Arnold Mendelssohn, Theodor Müller-Reuter, Felix vom Rath, Max Reger, Max Schillings, Richard Strauß und Felix Weingartner anschließen. Die Redaktion des musikalischen Teiles hat Herr Dr. Otto Neitzel in Horrem bei Köln übernommen.

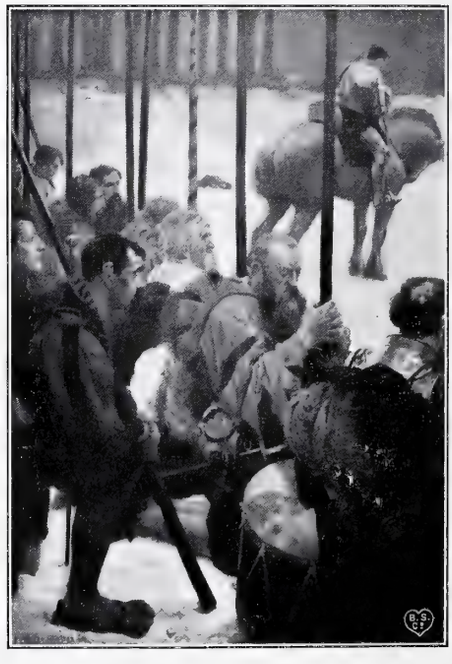
Düsseldorf, September 1902.

Der Verlag der „Rheinlande".

Die Rheinlande

Monatsschrift für deutsche Kunst.

Im Auftrag der G. m. b. H. „Rheinische Kunstzeitschrift“ herausgegeben durch Wilhelm Schäfer. • Im Commissions-Verlag bei August Bagel, Düsseldorf.



Franz Müller-Münster, Berlin-Steglitz
Landsknechte vor dem Gefecht

Die Deutschnationale Kunstausstellung Düsseldorf 1902.

I.

Düsseldorf.

Franz Hein, Grötzingen bei Karlsruhe
Meine Söhne

Es giebt einen Standpunkt, von dem aus man in einer Ausstellung vielleicht nur drei Bilder gelten läfst oder womöglich gar keins. So berechtigt ein solcher Standpunkt unter Umständen der Kunst gegenüber ist, so ungerecht wäre er im allgemeinen einer Kunstausstellung gegenüber, und doch müfsten die Künstler ihn sich eigentlich ohne Murren, ohne den Vorwurf der Gehässigkeit und Ränkesucht gefallen lassen, wie die Zurückgewiesenen das Urteil der Jury sich gefallen lassen müssen, so ungern sie es auch thun. Aber dieser Standpunkt, der mit Ewigkeitswerten rechnet, soll hier einer Ausstellung gegenüber nicht eingenommen werden, vielmehr ein angemessener. Trotzdem sei an dieser Stelle ausdrücklich betont, dafs nur der weitaus kleinere Teil von Künstlern erwähnt werden kann.

In der Ausstellung befindet sich ein kleines Bild von Hermann Angermeyer, „Vornehme Leut'". Es wird manchen wundern, dafs der Verfasser mit diesem Bilde beginnt, aber er thut es nicht ohne Absicht. Denn das Bild scheint ihm besonders charakteristisch für Düsseldorf, weil der Maler, wie man ihm sagt, erst 23 Jahre zählt. Denn es wäre schlecht möglich, dafs anderswo ein junger Mann dieses Alters solch ein Bild malen würde. Es war ein eigener Zug Düsseldorfer Künstler und vor allem bei einigen jüngeren, dafs sie in etwa gegen die von auswärts tönende l'art pour l'art Losung damit Front machten, das Bild müsse einen Inhalt haben, das Dargestellte in seinen Beziehungen eine innere Notwendigkeit. Man forderte dies — und darin liegt der Wert — wenn auch die Leistungen meist hinter der Forderung zurückblieben, d. h. sie nicht in allen Teilen genügend erfüllten. Wer diese Forderung am sichersten formulierte und auch seine Kunst stets auf ihrem Grunde aufzubauen suchte, ist von den jüngeren Künstlern — und unter ihnen hat ja die Forderung vor allem Wert — Wilhelm Schreuer. Aber ich finde auch etwas von dieser bewufsten Absicht in dem eben erwähnten Bilde von Angermeyer, das darum durchaus nicht so wirkt, als habe ein junger Mann unserer Tage es gemalt. Darin liegt sein Vorzug und sein Nachteil. Welch ein Vorzug ist es für einen jungen Künstler, mit diesem feinen Humor an das Leben heranzutreten, einen Vorgang so zu erfassen und so geschlossen darzustellen! Ein Nachteil freilich ergiebt sich daraus, dafs man dem Künstler, weil er sich wie eine vorhergehende ältere Malergruppe der Requisiten bedient, seine Jugendlichkeit nicht anmerkt. Freilich unterscheidet sich sein Bild in vielem von denen der Rokokomaler. Es ist so nichts Posiertes in ihm, dafs es wie

Heinrich Zügel
München
Widerspenstig

ein Bild aus dem 18. Jahrhundert selbst wirkt, wenn nur seine Farbe delikater wäre. Möchte der Künstler sich aus den Bedingungen der Zeit so entwickeln, wie seine hier ausgedrückte Begabung zu Hoffnungen berechtigt! Freilich müfste er dann sehr umlernen. Ein Blick auf den eben erwähnten Schreuer und auf Peter Philippi läfst zwar einen leisen Zweifel nicht verscheuchen. Ich erwähnte die Theorie Schreuers schon. Er hat sie nicht rein künstlerisch hochzuhalten vermocht. Abgesehen davon, dafs diese originelle und starke Begabung nicht genügend auf den Dekor altertümlicher Architektur und Kostüme verzichtete, statt aus den Zeitideen zu schaffen, hat der Künstler selbst auf seinem Gebiet nicht genügend die strenge Selbstzucht gewahrt. Anders steht es um Philippi, den dritten aus diesem Bunde, den Ausgereiftesten und Geklärtesten zugleich. Er hat sieh nie überhastet, nie übereilt, nie unkünstlerischer Mittel dazu bedient. Seine Kunst, wie sie in den Bildern „Ein Besuch" und „Winkelweisheit" Gestalt annahm, ist eine so reife Frucht, wie nur die glücklichsten Zusammenwirkungen sie zeitigen, aber merkt der Künstler denn nicht, dafs er mit seinem grofsen „Nikolausabend" an einer gefährlichen Klippe steht, an jener Klippe, die den unentwickelten Hermann Angermeyer noch erwartet, an der Schreuer scheiterte, und über die Philippi glücklich hinausschien? Zwischen diesem Bilde und den üblichen Genrebildern ist kein grofser Unterschied.

In diese Gruppe lassen sich, da wir nun einmal das Bedürfnis nach Gliederung haben, noch zwei weitere Künstler anreihen, ein jüngerer und ein älterer, Gerhard Janssen und Gregor von Bochmann. An ihrem Wert wird so leicht keiner zweifeln. Es sind sehr verschiedenartige Künstler, sehr, und doch haben sie vom Standpunkt ästhetischer Betrachtung einige Berührungspunkte: sie verstehen beide mit dem Pinsel umzugehen, malen beide das Volk, und beide geben keine Naturdetails, sondern geschlossene Vorgänge. Der eine malt in kleinem Format und doch so frei und leicht und sicher Land und Leute der Ostseeküste, der andere den Mann seiner westlichen Heimat und zwar immer mit dem Glase in der Hand. In einer Hinsicht ergänzen sich diese beiden. Den in jeder Beziehung so reifen Werken des Gerhard Janssen wäre etwas von dem Farbenschmelz Bochmanns zu wünschen, und Bochmann hinwiederum etwas von der schärferen Typencharakterisierung des Gerhard Janssen. Auf einem Bochmannschen Bilde haben wir gleich ein ganzes Dorf, es wimmelt und kribbelt dort wie in einem Ameisenhaufen, aber vom Seelenleben des Einzelnen erfahren wir nichts. Aber welch eine Fülle von Begabung steckt nicht in den paar Künstlern, die ich hier aufgezählt habe, wie verwandt sind sie, obgleich verschiedenen Alters. Und dabei Bochmann der ältere, von der Jugend geschätzt, und die Jugend von ihm geführt wie einst in Paris von Meissonier und in Wien von Rudolf Alt. —

Auf verwandtem Boden wie die bisher analysierte Kunst, wuchs in Düsseldorf auch stets die Landschaftsmalerei, wenn auch die Brüder Achenbach — deren kunsthistorischer Wert zu bekannt ist, als dafs er hier erwähnt und betont werden könnte — ihrerzeit zu den Pionieren realistischer Kunstbestrebungen gehörten nach

A. KAMPF

BEI DER LAMPE (Aquarell)

Dreifarbendruck von G. Büxenstein & Co., Berlin

Mit Genehmigung der Deutschen Jahrbuchgesellschaft

den Tagen heroischer und romantischer Landschaft. Mit ganz geringer Ausnahme hat man sich in Düsseldorf nie zu so rücksichtslosen Neuerungen hinreifsen lassen wie anderswo. Ja, man erreichte eigentlich überhaupt erst den Anschlufs an diese neueren und neuesten Bestrebungen, als man auswärts auch schon in ruhigerem Wasser schwamm, das Alte mit dem Neuen zu binden sich anschickte. Nach jener älteren Epoche, die man als die von den Brüdern Achenbach begründete hinstellen kann und deren Vertreter die Dücker, Munthe, Canal, Irmer etc. sind, kann man die jüngste Phase wohl von Eugen Kampf ab datieren. Es mag Ende der 80er Jahre gewesen sein, als die ersten flandrischen Landschaften dieses Künstlers auf den Ausstellungen hier erschienen, von der Jugend lebhaft begrüfst. Dieser vortreffliche Künstler hat seitdem sich als recht entwicklungsfähig erwiesen. Er malte mit Vorliebe die vlämische Flachlandschaft und ist in dieser Beziehung seinen Neigungen treu geblieben. Aber in der Art der Ausdrucksmittel war er neuen Einflüssen und Erkenntnissen durchaus zugänglich. Auf den kühlen graublauen Grundton seiner frühen Bilder folgte bald eine in koloristischer Beziehung wärmere Epoche, in der er die Technik des Pointillismus anfangs etwas extrem, dann aber sehr harmonisch verarbeitete. Und dann schien er sich immer mehr in intensiver Darstellung von Sonderstimmungen bildmäfsiger Naturauffassung zu ergehen. Sein heute ausgestelltes Aquarell mit grofsen Pappeln im Hintergrund ist eine starke Probe dieser Bestrebungen, während sein in Grau gehaltenes flandrisches Dorf nur wie ein Rückfall in eine ältere Phase wirkt.

Beinahe gleichzeitig mit Eugen Kampf traten damals Erich Liesegang und Heinrich Hermanns auf. Während Kampf und Hermanns sich künstlerisch durchaus auf aufsteigendem Wege hielten, konnte man dies von Liesegang leider nicht behaupten. Zudem ist Liesegang der schlimmen Eigenschaft verfallen, der, vor allem hier in Düsseldorf, so manche Künstler huldigen, den gröfsten Teil des Jahres klischeemäfsig zu arbeiten, für eine besondere Ausstellung dann hin und wieder etwas Exzeptionelles, in Motivwahl- und Ausdrucksmitteln. Diese Bilder wirkten dann leicht wie ein pikantes Atelierexperiment, denn der Künstler hat, ohne es zu ahnen, längst seinen Blick verdorben. Was die Kunst Hermanns anbetrifft, so wird man, und das spricht für jeden Künstler, in späteren Jahren harmonisch sich aneinander gliedernde Phasen konstatieren können. Zur Zeit liebt der Maler die reichen Interieure barocker Kirchen und in der Landschaft Stimmungen, die nach einem Ausdruck in tiefen satten Sammettönen verlangen. Es mag manchem nicht einmal ins Bewufstsein dringen, welch ein scheinbarer Kontrast darin beruht, dafs ein Maler Landschaften und — Kircheninterieure darstellt. Bei näherem Zusehen jedoch wird jeder einen tief inneren Zusammenhang entdecken. Denn es ist genau dasselbe, was diesen die barocke und nicht die gotische Kirche liebenden Maler an der Landschaft reizt, wie eben an jenen Kirchen: dort ein Prunk der Form, hier ein Prunk der Farbe. In beiden etwas wie ein tiefer dunkler Orgelton. In seinen Kirchen aber vermisse ich den sinnlichen Prickel des Weihrauchs. Ich finde sie etwas kühl.

Stellt man diesen Künstlern die drei, Julius Bergmann, Andreas Dirks und Heinrich Otto an die Seite, so hat man so ziemlich den Grundstock der Düsseldorfer Landschaftsmalerei. Julius Bergmann mit seiner vornehmen und kühlen Kunst gehört ja eigentlich nicht nach Düsseldorf. Vor einer Reihe von Jahren verzog er von Karlsruhe nach hier. Wenn man aber heute die

Hans Peter Feddersen
Kleiseer-Koog bei Niebüll
Porträt

junge Karlsruher Kunst betrachtet, so scheint er einem in der That verwandter mit seiner neuen Heimat. Obgleich kein phantasiebegabter Subjektivist, sieht er die Natur ziemlich einseitig. Doch infolge seiner grofsen Gewissenhaftigkeit und Selbstzucht ist jedes seiner Bilder dem Beschauer ein Genufs. Alle Vorzüge und Eigenheiten seiner Kunst finden sich in seinem Bilde „Fischzug bei hohem Wasser". Gegen diesen kühlen Elegiker und gegen Heinrich Otto, einen wenig guten Maler aber um so vortrefflicheren Lithographen, der stille Dörfer im Mondschein überaus reizvoll, weich und mit allem Zauber der Nacht auf den Stein bannt, wirkt Andreas Dirks wie der salzige Sturmatem der Nordsee.

Von einer Tiermalerei kann man zur Zeit in Düsseldorf nicht wohl reden, wie überhaupt in Deutschland im Augenblick wenig Vertreter dieses interessante Gebiet pflegen, und liefse es sich doch von ganz neuen, zoologisch-psychologischen Gesichtspunkten aus denken und mit einem leisen Wink in das Dekorativ-Ornamentale. Wie unerschöpflich ist das Leben der Tiere nicht für ein geübtes Auge in diesem Sinne. Den jüngeren Künstlern diente das Tier bei uns wie anderswo hauptsächlich als Staffage für irgend eine Landschaftsstimmung, die Kuh bevorzugten sie, und die ältere Tiermalerei, von Snyder und Hondekoeter bis auf die neueste Zeit, war eigentlich nur Jagdmalerei im engeren Sinne. Eine gewisse Anlage zum Tiermaler in dem eben von mir angedeuteten Sinne hat Paul Neuenborn. Aber seine Bilder, in denen er das Einzelne oft vorzüglich fafst, wirken zu studienhaft.

Von diesen Künstlern aus kann man das Auge wohl zu Deusser und Rocholl schweifen lassen, die die Landschaft nie ohne Tier und Mensch darstellen und diese nie ohne Landschaft. Und beide lieben das Pferd. Deusser, ein Künstler, von dem ich bisher eigentlich nur Sachen gesehen habe, die einen entwurfartigen Charakter hatten, der ersten Niederschrift einer Idee glichen, scheint eine leise Neigung zur Darstellung seelisch tieferer Vorgänge zu haben, die er aber bisher nicht genügend und konsequent genug betont und herausarbeitet, denn solche Stücke wechseln oft mit recht banalen ab. Er hat mal einen „Ritter Georg" gemalt, der diesen Gedanken in mir weckte, und sein jetziges Bild, „Szene aus Heinrich IV.", hätte auch in diesem Sinne vertieft werden können. Die Anlage, aus der Landschaft gedacht, ist da. Der Schlachtenmaler Theodor Rocholl ist nicht ohne wertvolle Studien heimzubringen in China gewesen. Sein Boxerbild ist eine seiner stärksten Leistungen und ein interessantes Dokument. Die mongolischen Typen sind scharf charakterisiert und die Situation packend erfafst und dargestellt.

Einer der bemerkenswertesten Künstler des jüngeren Düsseldorf ist entschieden Otto Heichert. Er hat eine schöne Entwicklung durchgemacht. Und ohne zu irren, ohne vom Pfad abzuschwenken aus seinem einmal mit Sicherheit erkannten Wesen heraus. Im Grunde ist dieser Maler ja eine nüchterne Natur. Der echte Dorfpastor. Es mufs eine Freude sein, mit ihm im Freien Kaffee zu trinken. Aber in dieser Nüchternheit steckt sein Vorzug zugleich und seine Stärke. Wenn man die studienhaften Entwürfe des Künstlers sieht, staunt man, was er am Ende zusammenbringt. „Ora et labora", der Titel seines neuesten Bildes, könnte sein Wappenspruch sein.

Alfred Sohn-Rethel ist ein Tausendkünstler und nicht die starke Begabung, für die man ihn

Robert Haug
Stuttgart
Die Preussen
bei Möckern

Karl Hartmann
München
Erntezeit

anfangs halten konnte. Einst von der Luft derer um Bastien-Lepage lebend, kehrt er nun, wie sein Damenporträt zeigt, zu den Pariser Akademikern, zu Courtois zurück, und auf seine „Maternitas“ ist ein Schein des Perugino gefallen und des Francia. Er scheint sich zu erinnern, dafs sein Grofsvater auch in die italienische Schule ging, und will nun „zwitschern, wie die Alten sungen“.

Unter den Düsseldorfer Porträtmalern nimmt Walter Petersen die erste Stelle ein. Er besitzt Auffassungsvermögen und Geschmack. Aber sein weicher Sinn läfst ihn einmal geeigneter zum Damenporträtisten erscheinen, wie auch das Ausdrucksmittel, das Pastell, dessen er sich am liebsten bedient, hierauf deutet. Mit der Ölfarbe schafft er durchaus nicht so sicher. Seine Ölbilder zeigen leicht einen etwas unklaren, unreinen, gelbbraunen Ton. Sein grofses Doppelbildnis leidet auch hierunter, während er in dem Pastellporträt einer bekannten Düsseldorfer Dame alle seine Vorzüge entfaltet, seine Fähigkeiten als Schilderer zarter und distinguierter Frauentypen. Das direkte Gegenteil von ihm ist Schneider-Didam. Neben manchem weniger guten gelingen diesem Künstler ab und zu Männerporträts von kraftvollem Wurf und scharfer Charakteristik. So das hier ausgestellte Porträt des Malers Dirks. In der Farbe freilich ist es ziemlich reizlos. Pikante Zusammenstellung feiner Töne und Abwechslung hierin, ein Überklingen und Gegenstimmen des Tons zum Charakter des Dargestellten wird man bei ihm vergebens suchen. — Mit dem Porträt des Malers Georg Oeder hat Max Volkhart, der eigentlich nicht unter die Porträtisten zu rechnen ist, eine überaus glückliche Leistung gegeben. Man sieht an diesem Bilde, wie wertvoll es für manchen Porträtisten, so ihm ein ausgiebiges Modell zur Verfügung steht und entgegenkommt.

Ein nicht uninteressanter Künstler ist, als Abschlufs der Porträtisten, Ludwig Keller. Er malt das Verschiedenste, und man sieht seinen Sachen an, dafs er ein Mann ist, der mit Geist und Mufse experimentiert.

Wie aller hier erläuterten Kunstgebiete vornehmlichstes Charakteristikon war, dafs sie auf der Tradition fufsen, mit der Vergangenheit nicht gebrochen haben, so trifft dies auch besonders auf die Kunst zu, die man zum Teil als Historienmalerei, Monumentalkunst, Neu-Idealismus klassifiziert. — Düsseldorf hat, wie wir sahen, die Güter der Vergangenheit zum Teil gewahrt — aber nicht immer so, dafs sie lebensfähig und wie von selbst und organisch in der neuen Atmosphäre weitergediehen. Es hat da oft das alte Kleid etwas neuer zugeschnitten, statt es aus dem neuen Geist neu werden zu lassen. Aber das Bedürfnis war wenigstens da. Sehen wir uns z. B. heute die Kunst Peter Janfsens an, so lassen sich die Meinungen sachverständiger Leute über sie schlecht in Einklang bringen. Die Jugend vor allem kann keine direkte Fühlung zu ihr gewinnen, so sehr sie den Maler als Lehrer und Organisator verehrt. In der Düsseldorfer Künstlerschaft will man neuerdings einen Einflufs Eduard v. Gebhardts konstatieren. Willy Spatz hingegen gehört zu den Künstlern, die diese Kunst durchaus mit neuem Geist zu beleben versuchen. Und gelingt ihm dies mit gutem Erfolg. Dafür sprechen die Entwürfe jener Malereien, mit denen er die

Wände des Schlosses Burg an der Wupper schmücken durfte.

Um sich ein abschliefsendes Urteil zu bilden, müfste man die Werke, vollendet, an Ort und Stelle gesehen haben. Religiöser Geist mit modernem Fühlen verbindet sich in ihnen.

Alexander Frenz gehört zu jenen Künstlern, deren Altäre nach wie vor in Griechenland stehen. Zwar ist er durchaus kein Formenepigone, aber die Vorgänge hellenischer Mythen reizen ihn immer von neuem. Seine Phantasie bedarf der Folie klassischer Architektur. Ihre Trümmer belebt er mit den alten Gestalten. — Bleibt Eduard v. Gebhardt.

Dieser Maler ist eine Persönlichkeit, wie man sie nicht eben häufig findet. Wie er unbeirrt um alle Einflüsse seinen Weg geht, scheinbarer Epigone der Niederländer, den zum Ermüden dargestellten biblischen Legenden immer neue Seiten abgewinnt, es ist etwas Aufsergewöhnliches. Es giebt ja manches in seinen Bildern, das übertrieben und malerisch unschön ist. Aber der seelische Gehalt ist stets so stark und eine Wirkung unbedingt. Zwar nicht in allen Bildern gleich. Von den hier ausgestellten halte ich für die stärksten die kleine Kreuzigung, — ich meine jene, auf der Johannes die einsame Mutter tröstet und am Boden so wundervoll von Schmerz ermattet das blonde Kind liegt —, wie gehen hier Landschaft und Figuren ineinander. Dann Jakobs Traum. Diese alttestamentarische Landschaft, diese Figur, der Stab, die Flasche, der Hut, das alles ist in seiner Einfachheit und Selbstverständlichkeit von unwiderstehlicher Wirkung. Nichts Überflüssiges ist hier, nichts, das der Maler hingesetzt hätte, um eine leere Stelle zu füllen. Manche seiner stets wiederkehrenden Figuren haben allerdings etwas Ermüdendes, so der Alte auf dem Emmausbilde, aber wie prachtvoll ist hier wieder die Figur des Jungen und wie originell in ihrer Alltäglichkeit erdacht die Frau mit der Lampe in der Thür. Der Entwurf ist bei Gebhardt immer stark, eigen, neu. Nie etwas Konventionelles. Es sei denn, dafs, wie schon gesagt, einige seiner zu oft wiederkehrenden Eigenheiten dem Beschauer allmählich so wirken. Der Hauptwert seiner Werke und das Geheimnis ihrer Wirkung besteht einfach darin, wie die biblischen Legenden, trotz ihrer mittelalterlichen Einkleidung, dem Allgemein-Menschlichen abgerungen sind, das heute ist wie vor tausend Jahren und immerdar so sein wird. Ein Bibelmaler, ein religiöser Künstler ist somit Gebhardt garnicht mal in erster Linie. Unbeschadet um die Wirkung kann man aus den meisten seiner Kompositionen die Figur Christi entfernen. Versucht es bei dem Bilde „Christus auf dem Meere“, bei der „Bergpredigt“, beim „Zwölfjährigen Jesus im Tempel“. Er ist somit das direkte Gegenteil aller Quattrocentisten, deren ganze Malerei auf dem Dogma der unbefleckten Empfängnis beruht. Gebhardts Kunst ist der stärkste Realismus, der sich denken läfst. Es ist in seinen Werken nicht einmal so viel evangelische Frömmigkeit wie in dem Abendmahl Uhdes. Wenn man sich Gebhardts Abendmahl erinnert, dieser kraftvollen Leistung, es ist entschieden eine Entwicklung nach dem Psychologisch-Vertieften zu konstatieren, eine Entwicklung im Koloristischen, aber auch manches zu stark Unterstrichene in der Geste, das an die eigenen Bewegungen des Künstlers erinnert. Schliefslich ist Gebhardt der beste Beweis dafür, dafs einer ein grofser Künstler sein kann, eine starke Persönlichkeit, ohne gleich ein grofser Maler zu sein. Denn den meisten seiner Werke sieht man an, dafs er mit den Ausdrucksmitteln ringt und dafs sie im einzelnen nicht immer wertvoll sind. Die Art aber wie es gesehen, gedacht und empfunden ist, versöhnt dann wieder. Und das ist es, was ihn so von seinen Schülern unterscheidet: sie geben nur die Schale des Meisters und nicht den süfsen Kern, eine Schale, die nicht einmal immer blendend und reizvoll ist.

Philipp Franck
Berlin-Halensee
Der Kaffeetisch

Benno Becker
München
Einsamkeit

II.

München und Dresden.

Eine Malerstadt im eigensten Sinne, vielleicht mehr wie irgend eine Stadt, war München und wäre es heute vielleicht noch, wenn nicht jener Malertypus allmählich ausstürbe. In Paris und London konnten die Maler naturgemäfs nie so im Vordergrunde stehen, und im alten Düsseldorf war damals der Maler, und das war gerade sein Vorzug, mehr Bürger wie Maler. Münchens Triumphzeit fällt in die Tage des Makartrausches, und mehr wie in seiner Wiener Heimat ist das Wesen dieses Meisters vielleicht in München allgemein geworden. Piloty hatte ja in diesem Sinne vorgearbeitet. Es war die Zeit der dunklen schummerigen Renaissanceräume, — in die wir nun endlich etwas Licht und Luft lassen —, der grofsen Kostümfeste, die Zeit der prunkenden Ateliers, die Zeit, in der die Kunst ein Malerkarneval war und nach Öl, Farbe und Atelier roch wie nie zuvor und wohl niemals wieder. Jeder Maler war damals ein Theaterrequisiteur, seine Wohnung ein Museum; bevor er an die Arbeit ging, mufste immer eine Kostümscene aufgeführt werden. Nie hatten die Künstler selbst in reingeistiger Beziehung mehr den Zusammenhang mit der Natur und dem Leben verloren wie hier. Dafs bald darauf eine um so heftigere Reaktion eintreten mufste, ist erklärlich, denn selbst die alten Düsseldorfer Genremaler — (ich denke an Hasenclever —), die Nazarener, der Romantiker Schwind waren, was inneren seelischen Gehalt betrifft, Naturalisten gegen diese Festspielarrangeure geblieben. Ganz ist dieser Geist ja nie aus München gewichen. Und auch der Gedanke, dafs die Kunst ein Verkaufsobjekt sei, hat dort immer allzustark geherrscht. Dann kam, wie gesagt, die Reaktion. Aber noch zwei Künstler unserer Tage, so selbständig und eigen sie sind, und so weit ihr Ruhm reicht, lassen sich schlecht ohne diese Folie denken. Ich meine Franz v. Lenbach und Fritz v. Kaulbach. Nicht der äufsere Kostümschwindel, wohl aber etwas Zuviel des farbigen Geistes der Renaissance hat sich in Lenbachs Porträts lebendig erhalten, so unerbittlich scharf dieser Menschen-Beobachter und -Darsteller sonst der Natur im einzelnen Individuum zu Leibe rückt. Den „lebendig gewordenen Geist der Galerien“ hat man den Künstler nicht unzutreffend genannt und man kann wohl behaupten, dafs sich auf seiner Palette die Töne aller grofsen Porträtisten des 17. und 18. Jahrhunderts mischen. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs Lenbach der stärkste Porträtist des letzten Jahrhunderts ist, eben seines universellen und scharfen Auffassungsvermögens wegen. Aber wieviel höher würde dieser Künstler stehen, wenn er ein ebenso grofser Maler wie Psychologe wäre. Seine Porträts sind eigentlich nur gezeichnet und mit einer undefinierbaren Farbe getönt, freilich ohne je in Geschmacklosigkeiten zu verfallen. Die Damenporträts sind mir lieber. Trotz der markigen Bismarckauffassung und aller scharfen Charakteristik wirken die Männerporträts nicht immer kräftig. Ihr wesentlichster Nachteil aber ist des Künstlers eigentliche Unproduktivität als Kolorist; Nachteile, die man bei dem aufsergewöhnlichen Liebreiz seiner Frauenporträts leicht vergifst. Hier ist er von unerreichter Anmut und Grazie. Er ist ein wahrer Dichter der Frauenseele. — So umfassend ist Kaulbach nicht

annähernd. Seine Kunst scheint ein Gemisch von van Dyck und Gainsborough, und das Weib, das unter seinen Pinsel kommt, schafft er beinahe zu einem Typus um, einem ganz bestimmten elegisch-schwermütigen Frauentypus; sie gleichen alle einander, die er malt. So wie seine Technik halb Gainsborough, halb van Dyck ist — die beiden Entwürfe zu Wanddekorationen, die er diesmal ausstellt, weisen besonders hierauf —, so scheint dieses Weib, das sein Pinsel immer wieder formt, halb italienisch, halb englisch und von grofser Vornehmheit.

Um die Namen dieser Epoche, deren dritter und für die damalige Zeit sehr klangvoller, Defregger ist, drängte sich natürlich eine Schar kleinerer Trabanten, die vom Lichte dieser kreisenden Sonnen und von ihrer Wärme lebten. Defregger bedeutet beinahe eine Epoche für sich. Bedeutet er doch nicht nur einen Schritt näher zur Natur, sondern sein Werk ein Stück nationalen Besitzes, ein Stück Volkstum. Weit mehr wie Lenbach und Kaulbach ist er typisch für eine ganze Gruppe von Künstlern jener Zeit, die alle das gleiche Geschick traf; typisch weniger durch die Leistungen, wie in der Art, wie diese Maler über Kunst und Kunstschaffen dachten. Die Kunst war ihnen nicht reiner Selbstzweck, dachten nicht nur zu viel ans Publikum und an den Verkauf, liefsen vielmehr unbewufst ihre Darstellung hierdurch beeinflussen, so dafs aus den guten Naturstudien, die unter Umständen prachtvoll gemalt waren, auf dem Bilde sogleich „Salon-Tiroler“ wurden, d. h. Bauern, die nicht unbelauscht bei der Arbeit sind oder beim Fest, vielmehr wissen, dafs sie für den Städter da sind. Anfangs nicht so stark natürlich, doch es ist bemerkenswert, wie diese Auffassung und Darstellung Schritt um Schritt zunimmt mit dem Abnehmen der rein technischen Malqualitäten, so dafs die letzten Werke dieses verdienstvollen Malers auf einem sehr tiefen Niveau angekommen sind. Um ihn traf man dann die Grützner und verwandte Naturen, die immer wieder ihre essenden, trinkenden, karessierenden Mönche malen, nicht ohne Geschick und als ein schlagender Beweis, wie heiter diesen Malern nicht nur die Kunst, auch das Leben schien, dessen sie von ihrem Atelierfenster aus allerdings nicht allzuviel gewahrten. Und daneben war in München dann noch stets eine Reihe von Künstlern am Werke, die Stilleben stellten und malten, so üppig und reich, wie sie nur zu Rubens' Zeiten gestellt und gemalt wurden.

Dann hielt der Realismus seinen Einzug. Wenn wir heute das Münchener Kunstschaffen überblicken, kommen wir zum Resultat, dafs München in Leibl seinen stärksten Künstler, sagen wir Maler, verloren hat. Wer letzten Winter noch in Berlin bei Cassirer Gelegenheit hatte, die Seegersche Sammlung zu sehen, kam aus der Bewunderung nicht heraus, so stark wirkte die eminente Malkunst dieses Mannes, vor allem die Bilder der früheren Jahre, in denen sein Strich, weich und breit, mehr an Rembrandt erinnert, während er später zu Holbein neigte. Freilich, eins vermifste man, die Seele. Und ein Blick auf Uhdes Abendmahl liefs einen dies doppelt empfinden. Aber diese frühen Leibls sind wohl das Bedeutendste, das in rein malerischer Beziehung — ich denke bei diesem Wort nur an den pinseltechnischen Sinn, durchaus nicht etwa ans Koloristische — im letzten Jahrhundert in Deutschland entstanden ist. Eigentlich haben wir den wohlverdienten Ruhm dieses Mannes nie laut genug betont. Direkte Schüler oder Anlehner hatte dieser Maler damals in München wohl nicht. Eine Schar jüngerer Künstler, deren Namen mehr oder minder unverdient laut genannt wurden, ich denke an die Marr, Kühl, Firle, war stärker von Holland beeinflufst und mühte sich um die Lichtmalerei. Hans v. Bartels gehört in die gleiche Gruppe. So grofs das Können dieses Malers ist, so derb und ohne Nebengedanken er an das Leben der Fischer und Seeleute heranzutreten scheint, einem schärfer Zusehenden verhüllt sich die Grenze nicht, die zeigt, wie nah der Künstler dem Süfslichen ist.

Dann drang der Name Uhdes durch. Und lauter denn an Leibls Namen knüpfte sich an ihn die Losung der neuen Münchener Kunst. Ich kann nur bedauern, dafs Uhde den tiefen Fond religiösen Empfindens aufgezehrt hat, der ihn so hoch über die Mehrzahl der Maler jener Zeit und Richtung erhob. Heute ist er nur ein vorzüglicher Maler, der in manchen seiner Bilder einen Goldton erreicht, der ihn würdig den alten Niederländern anreiht. In malerischer Beziehung hat er sich überhaupt in aufsteigender Linie bewegt. In den religiös so starken frühen Bildern gleicht die angebliche Atmosphäre unserem Auge heute allzusehr künstlichem Dunst, sie ist zu materiell aufgetragen, statt aus dem Ton hervorzuleuchten, wie wir dies so meisterhaft in seinen späteren, letzten Bildern finden. Aber in ihnen stört mich diese absolute Gleichgültigkeit gegen die Wahl des Gegenstandes, die seinen Bildern rein gegenständlich etwas so Zerrissenes giebt, woran das Auge sich schlecht gewöhnt, in einer Zeit, in der stilharmonische Kompositionen wieder überwiegen.

Zügel, der kräftige Tiermaler, der hier zu nennen wäre, hat eine ganze Schule junger Leute mit seinem Geist beseelt, von denen Hubert v. Heyden und Schramm-Zittau zweifelsohne die begabtesten sind. Sie haben den breiten Strich des Meisters, wenn auch nicht dessen Weiche und Wärme, vor ihm aber voraus, dafs er das Tier sehr originell in seinem Wesen und der Bewegung zu erfassen bestrebt ist und es nicht nur als willkommene Staffage betrachtet.

ROBERT WEISE
DAME IN HERBSTLANDSCHAFT

aus der Bewunderung nicht heraus, so stark wirkte die eminente Malkunst dieses Mannes, vor allem die Bilder der früheren Jahre, in denen sein Strich, weich und breit, mehr an Rembrandt erinnert, während er später zu Holbein neigte. Freilich, eins vermifste man, die Seele. Und ein Blick auf Uhdes Abendmahl liefs einen dies doppelt empfinden. Aber diese frühen Leibls sind wohl das Bedeutendste, das in rein malerischer Beziehung — ich denke bei diesem Wort nur an den pinseltechnischen Sinn, durchaus nicht etwa ans Koloristische — im letzten Jahrhundert in Deutschland entstanden ist. Eigentlich haben wir den wohlverdienten Ruhm dieses Mannes nie laut genug betont. Direkte Schüler oder Anlehner hatte dieser Maler damals in München wohl nicht. Eine Schar jüngerer Künstler, deren Namen mehr oder minder unverdient laut genannt wurden, ich denke an die Marr, Kühl, Firle, war stärker von Holland beeinflufst und mühte sich um die Lichtmalerei. Hans v. Bartels gehört in die gleiche Gruppe. So grofs das Können dieses Malers ist, so derb und ohne Nebengedanken er an das Leben der Fischer und Seeleute heranzutreten scheint, einem schärfer Zusehenden verhüllt sich die Grenze nicht, die zeigt, wie nah der Künstler dem Süfslichen ist.

Dann drang der Name Uhdes durch. Und lauter denn an Leibls Namen knüpfte sich an ihn die Losung der neuen Münchener Kunst. Ich kann nur bedauern, dafs Uhde den tiefen Fond religiösen Empfindens aufgezehrt hat, der ihn so hoch über die Mehrzahl der Maler jener Zeit und Richtung erhob. Heute ist er nur ein vorzüglicher Maler, der in manchen seiner Bilder einen Goldton erreicht, der ihn würdig den alten Niederländern anreiht. In malerischer Beziehung hat er sich überhaupt in aufsteigender Linie bewegt. In den religiös so starken frühen Bildern gleicht die angebliche Atmosphäre unserem Auge heute allzusehr künstlichem Dunst, sie ist zu materiell aufgetragen, statt aus dem Ton hervorzuleuchten, wie wir dies so meisterhaft in seinen späteren, letzten Bildern finden. Aber in ihnen stört mich diese absolute Gleichgültigkeit gegen die Wahl des Gegenstandes, die seinen Bildern rein gegenständlich etwas so Zerrissenes giebt, woran das Auge sich schlecht gewöhnt, in einer Zeit, in der stilharmonische Kompositionen wieder überwiegen.

Zügel, der kräftige Tiermaler, der hier zu nennen wäre, hat eine ganze Schule junger Leute mit seinem Geist beseelt, von denen Hubert v. Heyden und Schramm-Zittau zweifelsohne die begabtesten sind. Sie haben den breiten Strich des Meisters, wenn auch nicht dessen Weiche und Wärme, vor ihm aber voraus, dafs er das Tier sehr originell in seinem Wesen und der Bewegung zu erfassen bestrebt ist und es nicht nur als willkommene Staffage betrachtet.

Von Exter redete man seiner Zeit viel in München, ich meine zu viel. Er scheint sich neuerdings zu kräftigen. Götz, mit seiner Versuchung des hl. Antonius, geht in malerischer Beziehung ähnliche Wege, kann sich seelisch jedoch noch nicht zu starker Wirkung konzentrieren, wenn auch in seinem Bilde Einiges originell erdacht ist.

Eine eigene Stellung nimmt in der Münchener Kunst Habermann ein. Soviel ich mich zu erinnern weifs, malt er eigentlich immer nur ein Bild, wenigstens in den letzten Jahren. Ähnlich wie die Pariser Degas und Lautrec es pflegten, für die er auch besondere Neigung zu haben scheint. Es ist ein perverses Weib, in seltsamen Serpentinlinien sich nach oben schlängelnd, und in etwas unklaren Farben, das er uns immer wieder auftischt. Ein Weltmann, dieser Habermann, kann man vor seinen Bildern denken, ein kleiner Pariser, ein Mann mit Geschmack, der den haut goût an der Frau liebt, aber doch kein grofser Künstler. — Herterich ist sein nicht uninteressantes Gegenstück. Auch dieser Maler ist einseitig und pikant dazu. Wie man aus dem Weib, der Linie und der Farbe des Habermann auf gewisse perverse Neigungen des Künstlers schliefsen könnte, so wirkt das eigenartige Kolorit des Herterich mystisch. Er liebt die starken Kontraste eines schillernden Blau und Weifs, versteht mit dem Pinsel umzugehen und hat Geschmack. Wir nähern uns der Phase Stuck.

Aber vorher möchte ich noch auf Oppler hinweisen, der in seinem Bilde die gedämpften Töne der Schotten anschlägt und auch seelische Stimmungen mit Geschick greift. Die Landschafter Buttersack und Ubelohde möchte ich hier einschalten, die sich als starke Koloristen hervorthun.

Der Name Stuck bildet in der Münchener Malerei in der That eine Phase. Man schwärmte für ihn zur gleichen Zeit, da man für Uhde und Leibl schwärmte. Von den französischen und englischen Mystikern hatte man damals wohl noch kaum Bilder in Deutschland gesehen. Und so war es denn wohl noch mehr der Tropfen alter Romantik, der in den Kunstjüngern der Isarstadt glühte und sie für diesen Maler schwärmen liefs. Und Leute aller Grade schwärmten für Stuck. Man hat eigentlich für ihn geschwärmt, wie man auch für Gabriel Max schwärmte. Beide Künstler, gewifs nicht ohne Verdienst, haben nie die Vorurteile zu überwinden gehabt, die ein Thoma, Böcklin, Marées zu überwinden hatte. Sie haben beide freilich dieses Glück teuer bezahlt, denn beider Qualitäten haben nachgelassen, wie ihr Ruhm. Stuck war wie keiner geeignet, in jungen Jahren der Held des Tages zu werden und ein Liebling des Glücks und von ihm verhätschelt. In überreichem Mafse trug er in sich, das aller Kunst Anfang und Urquell ist: eine siedend heifse Sinnlichkeit. Aber diese Sinnlichkeit stak zu sehr im Sexuellen, so dafs er wohl zu kalter Dämonie wie in seiner „Sünde“ und seinem „Mörder“ sie steigern, nie aber die Verbindung zum rein Geistigen des Lebens eingehen konnte. Und so verfiel er früh der Unfruchtbarkeit. Seine Dämonie ward zur Schauertragik, und seine Sinnlichkeit reduzierte sich im Kolorit auf die einfachsten und zugleich brutalsten Kontraste. Und bald malte er die ersten Bilder drei-, viermal. Heute ist es still um seinen Namen, wie um den des Gabriel Max. Es ist zu bedauern. Das Glück, der Erfolg, hatte diese beiden Künstler, die über eben nicht allzureiche Töne verfügten, früh gebrochen.

Ein Landschafter von verwandten Qualitäten ist Benno Becker. Auch er ist ein Künstler, der nur in München wachsen konnte. Von den Naturalisten ist er so weit entfernt wie Stuck, aber wie diesem liegt auch ihm die Natur so

Walter Leistikow
Charlottenburg
Grunewaldsee

fern, aus der ein Böcklin und Thoma ihre mystischen Vorgänge ableiteten. Die Münchener Mystiker und Romantiker sind Leute, die ihre heifsen Träume im Atelier träumten, nicht in der Natur. Das merkt man auch den Bildern des Benno Becker an, so fein die Einzelheiten in ihnen sind und so geschlossen das Ganze und seine Wirkung ist. — Hierl Deronko befriedigt diese romantischen Bedürfnisse in spanischen Allüren. Sein Fandango ist nicht ohne Reiz im grofsen, wenn auch etwas leer im einzelnen, seelisch sowohl wie koloristisch. Die Spanier des Zuloaga sind mir lieber.

Carl Marr, München
Porträt

Und nun nähern wir uns dem jüngsten München. Eine ganz neue Generation ist herangewachsen, Künstler, die sich als Zeichner um die „Jugend" scharen. Die Zeichner des „Simplicissimus" bethätigen sich ja als Maler eigentlich nicht. Ganz neue Ziele haben sie sich gesteckt, gehen zum Teil auf das Mittelalter zurück und verlangen von der Kunst einen Inhalt. Die Errungenschaften der modernen Technik haben sie aufgenommen, doch weder sind sie einseitig Maler noch Zeichner. Nach alter deutscher Sitte sehen wir sie mit der Farbe zeichnen. Die alte Kultur ihrer oberdeutschen Heimat scheint in ihnen wach zu werden. Der Reize ihrer hügeligen Landschaft werden sie sich wieder bewufst, statt nach Holland zu wandern, ihrer alten Architektur, und bevölkern sie mit den alten Gestalten, ohne direkt zu archaisieren. Ein Hauch von Dürers Geist scheint aus ihren Bildern zu wehen. So gab uns Angelo Jank einst das Bild „Eiserne Wehr". Heuer greift er aufs Märchen zurück. Die Prinzessin im Kreis ihrer gepuderten Hofdamen hat auf einer Landpartie Halt gemacht, um dem Schweinehirten einen Kufs zu geben. Wie der schmutzige Bursche erstaunt im Kreis der Schönen hockt und diese verwundert den Säuen zuschauen, ist recht originell erfunden und von guter Wirkung. Der Künstler ist ein Dichter der Knappen- und Ritterpoesie, der historische Vorgänge intim zu gestalten weifs. — Julius Diez mit seinem eigentümlich stilisierten St. Hubertus könnte auch hier genannt werden. Desgleichen Raffael Schuster-Woldan, der freilich seine Vorbilder in Venedig sucht. Er ist zu

äufserlich, um intim, und viel zu weichlich, um dekorativ zu wirken. Nach der einen oder anderen Richtung müfste der Künstler sich vervollkommnen. Vertieft er sich, könnte er etwas von Hoffmansthalschem Klangreiz in seine Kunst bringen. — Der Landschafter Rudolf Haider könnte wohl als Ahnherr der jüngeren Gruppe gelten, die mit Hoch, Meyer-Band, Piepho begann, die oberdeutsche Landschaft wieder zu malen, wie ich schon sagte, mehr zu zeichnen denn zu malen. Die Künstler zeichnen mit dem Pinsel und neigt ja das Lineare, Atmosphärelose der Gebirgsnatur besonders dieser Interpretation zu. Die deutsche Landschaftsmalerei ist durch diese Künstler um manchen Ton bereichert worden. Das Gegenständliche, das in diesen Bildern wieder eine Rolle zu spielen begann im Gegensatz zur Kunst der Impressionisten, wirkte als erquickende Abwechslung gegen die manchmal zu einseitigen Tonsymphonien ihrer Vorgänger. Eichler und Georgi sind die Künstler, die diese Art mit besonderem Geschick, bald möchte man sagen mit einem gewissen Raffinement pflegen, indem sie eine grofse Sorgfalt auf die Wahl des Motivs einmal verwenden, alsdann die einzelnen Reize beinahe stilisierend erhöhen. Vor allem Georgi wirkt oft direkt biedermännisch. Aus diesem Geist sehen wir, zum Schlufs, auch Robert Weise schaffen, wenn auch, ohne allzustark diese Sonderheiten zu betonen. Seine „Bachlandschaft“ ist eine starke Leistung, und auch das gröfsere Bild „Dame in der Herbstlandschaft“, wenngleich ich es in den Werten noch delikater wünschte. Als ein Künstler von vornehmem und ausgiebigem Gefühlsgehalt offenbart sich Weise in diesen Bildern, als ein Mann, mit dem wir zu rechnen haben werden.

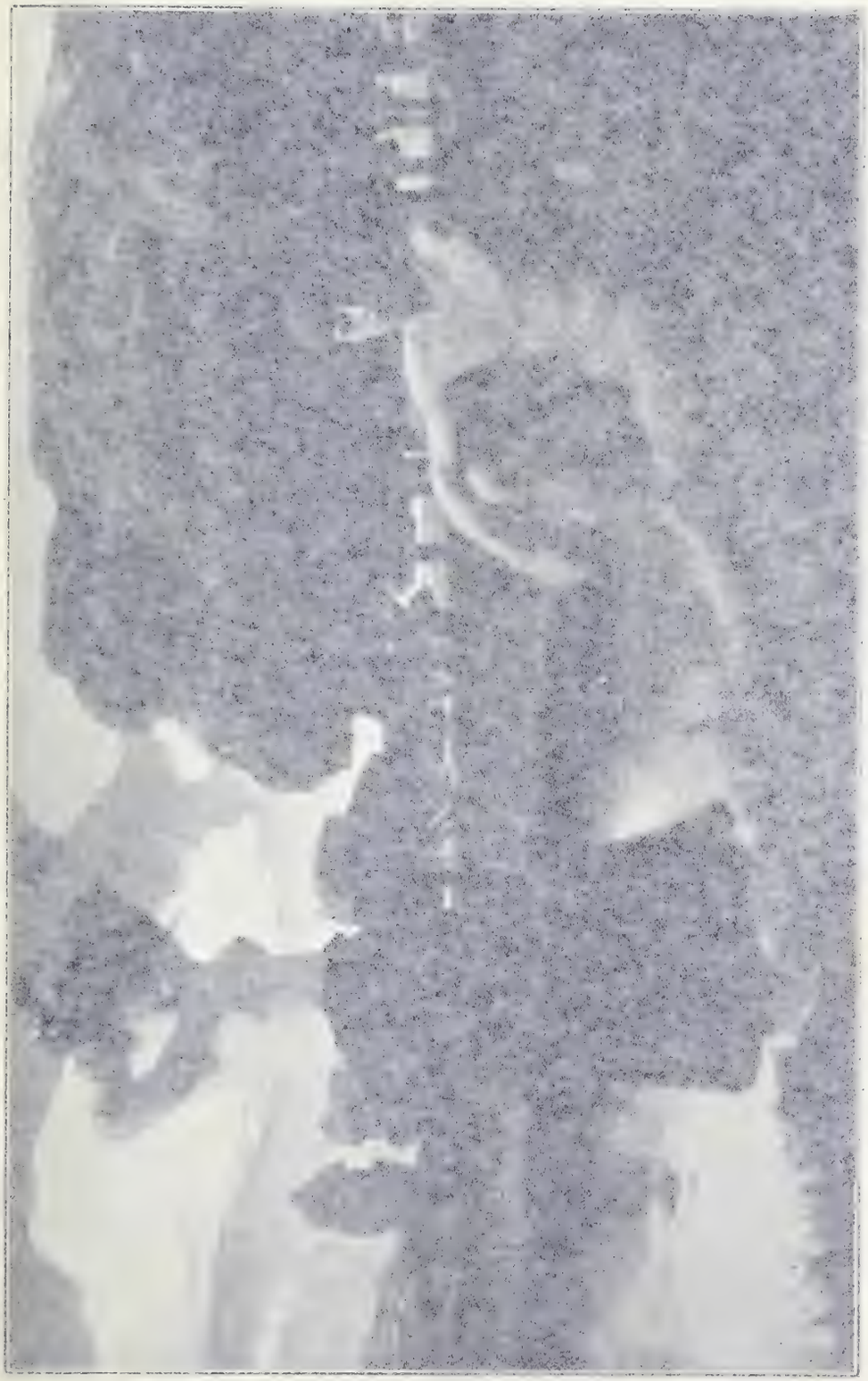
Unlängst ging die Frage durch die Zeitungen: „Wie denken wir über Münchens Zukunft als Kunststadt?“ Ein Mensch, den Neugier und Langeweile plagte, quälte die Künstler und Kunstfreunde mit dieser Frage. Ich meine, wenn eine Kunststadt in 50 Jahren geleistet hat, was wir flüchtig hier haben passieren lassen, so sollte der Anstand es schon verbieten, solche Frage zu stellen, zumal vorläufig keine Kunststadt sich durch viel glänzendere Leistungen bemerkbar macht. Mag die junge Generation auch keine Leute von dem Kaliber der Lenbach, Leibl und Uhde aufweisen, solche sind anderswo auch recht selten. München hat gewifs seine Fehler als Kunststadt gehabt, aber es ist ein so

Eugen Spiro, Breslau
Tänzerin

kulturgesättigter Boden dort, dafs die Gesamtheit immer einen Vorsprung haben wird.

Dresden. Als Kunststadt ist sein Name noch nicht alt. Es giebt Leute, ich glaube Semper, die behaupten, dort stand einst die Wiege des Rokoko. Andere halten es nur für den Abglanz von Versailles. Danach wurde es still, sehr still. Obgleich Wagner, Klinger, Nietzsche, Thomas Theodor Heine Sachsen sind, von einer sächsischen Kunst zu reden, hat man noch nicht begonnen. Als Kunststadt tritt Dresden wieder auf den Plan, seitdem dort kluge und kunstverständige Leute, der Hofrat v. Seidlitz in erster Linie, geschmackvolle und interessante Ausstellungen veranstalten. So war Dresden es, das den Deutschen zum ersten Male Meunier vermittelte und auch das moderne Kunstgewerbe geschlossen einführte. Und auch die Dresdener Kunst hat etwas vom Wesen des Importes an sich. Es sind teils zugezogene Künstler, die dort wirken, teils solche, die von auswärts stark beeinflufst sind. So giebt denn die Dresdener Kunst ein ziemlich buntes, zusammengewürfeltes Bild, ohne direkt den Charakter geschlossener Eigenheit zu tragen. Klinger, der bei Leipzig wohnt, wird nie zu einer Lokalpartei gerechnet. Aber eine verwandte Natur, und wohl die originellste im heutigen Dresden, ist Sascha Schneider. Dieser Mann ist kein reiner Germane, er soll slavisches Blut haben. Jedenfalls weist seine Kunst echt asiatische Bestandteile auf. Es mag acht Jahre her sein, als dieser absonderliche Künstler zuerst seinen grofsen Karton-Cyklus reisen liefs. Kartons in der Zeit des Impressionismus! Man sprach von einem neuen Cornelius. Und freilich, malen hat Schneider bis heute nicht gelernt. Aber auch seine Kunst hat sich um keine neue Note bereichert. Dieser tief philosophisch veranlagte Kopf trat damals so reif und in sich abgeschlossen auf als 24-jähriger, dafs man um seine Entwicklung bange sein mufste. Und in der That, er hat sich nicht entwickelt. Die reichen Schätze seiner mongolischen Phantasie, die er zum Teil in religiös-kosmischen, zum Teil in individuell-sozialen Vorwürfen verarbeitete, scheinen verbraucht. In seinem grofsen Bilde „Um die Wahrheit" giebt er nur interessante Details, — so ist in psychologischer Beziehung die Figur der Courtisane meisterhaft — während es im ganzen eine schwer deutbare, oft langweilige Allegorie ist, deren grofses Unterpanneau in technischer Beziehung noch dazu sehr schwach ist, als Zeichnung wie Malerei. — In Hans Unger sehen wir den eigentümlichen Typus eines neuromantischen Künstlers, wie er seltsamerweise nur in Norddeutschland vorkommt. In Dresden ist er ja der einzige, in Berlin giebt es eine ganze Schule dieser Art, die uns freilich die Berliner Gruppen vorenthalten haben. Ich nenne die Namen Stöving, Stassen, Müller-Schönefeld, Hendrich, Rebel. — Hans Unger wie diese Leute sind alle stark von Wagner beeinflufst. Es scheint mir nicht angebracht, Böcklin zu nennen. Die wissenschaftliche Naturkenntnis dieses Malers ist nicht ihre Sache. Sie sind mehr Musiker wie Maler. Farbige Rhythmen nehmen bei ihnen in landschaftlicher Form Gestalt an und bevölkern sich dann mit Märchengestalten. Die farbigen Kontraste in ihren Bildern sind meist zu scharf, um unserm naturwissenschaftlich geschulten Auge sympathisch zu sein, wenn sie auch untereinander harmonisch abklingen, und sie sind an sich zu materiell. Es ist dies eigentümlich: diese Anti-Naturalisten und Mystiker sind in ihren Mitteln stofflich oft weit roher und unvergeistigter, wie die von ihnen als öde verschrieenen und stumpfsinnigen Impressionisten. Unter den mystischen Lyrikern der modernen Litteratur liefse sich manches Analogon finden.

Eine andere Richtung in Dresden ist die naturalistische. Sie läfst sich vielleicht von Kühl ab datieren, der, einst ein Mitbegründer des Münchener Realismus, als Lehrkraft nach dort berufen wurde. Damals malte er anders wie heute. Er kam aus der Rokokomalerei und liebte dann Kircheninterieurs, deren barocke Ornamente er unter dem Farbengeflimmer des Lichts recht prickelnd und pikant darzustellen pflegte. Jetzt übt er eine breitere Malweise, und malt Szenen aus dem Volk. Es scheint, als ob in seinen Bildern und denen einer Reihe von jüngeren Künstlern ein Einflufs Kalkreuths zu spüren sei. Ich nenne Robert Sterl und Franz Hochmann. Zwintscher ist nur mit einem guten Porträt vertreten. — Künstler einer gewissen Eigenart sind fernerhin Lührig und Woldemar von Reichenbach. Lührig giebt das Porträt einer alten Dame und ein Bild „Jugend und Alter", in dem er eine Naturanschauung bekundet, wie wir sie wohl bei den jungen dänischen Künstlern finden; neben ausgesprochenem Naturalismus zeigt sich ein eigentümlich anekdotischer Zug, ein Ausdruck heimatlicher Naivetät und Intimität, während der Graf Reichenbach in kirchlichen Symbolen redet, deren künstlerische Ausführung auf einer nicht eben beträchtlichen Höhe steht. Auch Richard Müller zeigt mit seinem Porträt „Mann in Pelzmütze", dafs einer über ein nicht gewöhnliches Können verfügen kann, ohne darum zu interessieren. Sein unglaublich durchgearbeitetes Werk zeigt, wie gerade in solcher Manier es selten ist, grofs zu wirken. Den Namen Holbein hier zum Beweis heranzuziehen, geht nicht gut an. Man soll den Namen Gottes nicht mifsbrauchen, ebensowenig sollte man bei jeder Gelegenheit die Grofsen der Kunst citieren und den Heutigen als Exempel statuieren. — Als vor einer Reihe von Jahren das Radieren in Deutschland „los ging" — man kann wohl diesen banalen Ausdruck ge-



LUDWIG VON HOFMANN
IDYLL

...gesättigter Boden dort, dafs die Gesamt... nimer einen Vorsprung haben wird.

Dresden. Als Kunststadt ist sein Name noch nicht alt. Es giebt Leute, ich glaube Semper, ... behaupten, dort stand zur Blüte des ...ikko. Andere halten es nur für den Abglanz ...s Versailles. Danach wurde es still, sehr still. Obgleich Wagner, Klinger, Nietzsche, Thomas Theodor Heine Sachsen sind, von einer sächsischen Kunst zu reden, hat man noch nicht begonnen. Als Kunststadt tritt Dresden wieder auf den Plan, seitdem dort kluge und ...tätige Leute, der Hofrat v. Seidlitz ... geschmackvolle und interessante Ausstellungen veranstalten. So war Dresden ... das den Deutschen zum ersten Male Meunier vermittelte und auch das moderne Kunstgewerbe ...führte. Und auch die Dresdener ... vom Wesen des Importes an ... Es sind viele zugezogene Künstler, die dort wirken, tun, malen, die von auswärts stark ... sind. Es giebt denn die Dresdener ... ein ...tes zusammengewürfeltes ... Gemälde ohne Charakter geschlossener ...heit zu tragen. Klinger, der bei Leipzig ... wird nie zu einer Lokalpartei gerechnet. ... eine verwandte Natur, und wohl die ...gendste im heutigen Dresden, ist Sascha ... Dieser Mann ist kein reiner Germane, er soll slavisches Blut haben. Jedenfalls ... seine Kunst echt asiatische Bestandteile auf. ... mag acht Jahre her sein, als dieser ...liche Künstler zuerst seinen grofsen ... liefs. Kartons in der Zeit des ... Man sprach von einem ..., malen hat Schneider bis ... gelernt. Aber auch seine Kunst hat ... neue Note bereichert. Dieser ... veranlagte Kopf trat damals ... in sich abgeschlossen auf als 24-... Bis man um seine Entwicklung bange ... Und in der That, er hat sich nicht ... Die reichen Schätze seiner mon... Phantasie, die er zum Teil in religiös... zum Teil in individuell-sozialen ... verarbeitete, scheinen verbraucht. ... grofsen Bilde. Um die Wahrheit ... Details, — so ist in ... Bezeichnung die Figur der Cour... ... ist langweilige Allegorie ... Watteau in technischer ... schwach ist, als ... — In Hans Unger ... Typus eines neu... er seltsamerweise ... In Dresden ... es eine ... die uns freilich die ... haben. Ich nenne ... Schönefeld, Hendrich, Rebel. — Hans Unger wie diese Leute sind alle stark von Wagner beeinflufst. Es scheint mir nicht angebracht, Böcklin zu nennen. Die wissenschaftliche Naturkenntnis dieses Malers ist nicht ihre Sache. Sie sind mehr Musiker wie Maler. Farbige Rhythmen nehmen bei ihnen in landschaftlicher Form Gestalt an und bevölkern sich dann mit Märchengestalten. Die farbigen Kontraste in ihren Bildern sind meist zu scharf, um unserm naturwissenschaftlich geschulten Auge sympathisch zu sein, wenn sie auch untereinander harmonisch abklingen, und sie sind an sich zu materiell. Es ist dies eigentümlich: diese Anti-Naturalisten und Mystiker sind in ihren Mitteln stofflich oft weit roher und unvergeistigter, wie die von ihnen als öde verschrieenen und stumpfsinnigen Impressionisten. Unter den mystischen Lyrikern der modernen Litteratur liefse sich manches Analogon finden.

Eine andere Richtung in Dresden ist die naturalistische. Sie läfst sich vielleicht von Kühl ab datieren, der, einst ein Mitbegründer des Münchener Realismus, als Lehrkraft nach dort berufen wurde. Damals malte er anders wie heute. Er kam aus der Rokokomalerei und liebte dann Kircheninterieurs, deren barocke Ornamente er unter dem Farbengeflimmer des Lichts recht prickelnd und pikant darzustellen pflegte. Jetzt übt er eine breitere Malweise, und malt Szenen aus dem Volk. Es scheint, als ob in seinen Bildern und denen einer Reihe von jüngeren Künstlern ein Einfluls Kalkreuths zu spüren sei. Ich nenne Robert Sterl und Franz Hochmann. Zwintscher ist nur mit einem guten Porträt vertreten. — Künstler einer gewissen Eigenart sind fernerhin Lührig und Woldemar von Reichenbach. Lührig giebt das Porträt einer alten Dame und ein Bild „Jugend und Alter", in dem er eine Naturanschauung bekundet, wie wir sie wohl bei den jungen dänischen Künstlern finden; neben ausgesprochenem Naturalismus zeigt sich ein eigentümlich anekdotischer Zug, ein Ausdruck heimatlicher Naivetät und Intimität, während der Graf Reichenbach in kirchlichen Symbolen redet, deren künstlerische ... auf einer ... alten ... Höhe steht. Auch Richard Muller zeigt mit ... Porträt „Mann in Pelzmütze", dafs einer ... nicht gewöhnliches Können verfügen ..., ohne darum zu interessieren. Sein ungemein durchgearbeitetes Werk zeigt, wie gerade in solcher Manier es selten ist, grofs zu wirken. Den Namen Holbein hier zum Beweis heranzuziehen, geht nicht gut an. Man soll den Namen Gottes nicht mifsbrauchen, ebensowenig sollte man bei jeder Gelegenheit die Grofsen der Kunst citieren und den Heutigen als Exempel statuieren. — Als vor einer Reihe von Jahren das Radieren in Deutschland „los ging" — man kann wohl diesen banalen Ausdruck ge-

LUDWIG VON HOFMANN

brauchen, denn es war eine wahre Epidemie —, bildeten sich gerade in den kleineren Kunstcentren solche Schulen. Und neben Karlsruhe, wo die Radierung bald durch die farbige Lithographie verdrängt wurde, trat Dresden auch auf diesem Gebiet hervor. Mit Georg Erler, Georg Jahn und Richard Müller ist es diesmal in mehr oder weniger guten Blättern vertreten. Und auch ein gutes Schabkunstblatt von Pietschmann sehen wir dort. — Und dann Hermann Prell zum Schlufs, dessen Entwürfe zu seinen Wandgemälden im Palazzo Caffarelli (Deutsche Botschaft in Rom) uns Dresden als die Ihrigen zeigt. Hermann Prell ist in der heutigen Kunstwelt eine eigentümliche Erscheinung, und ist es recht schwer, ihm vom modernen Standpunkt aus gerecht zu werden. Wenn ich nicht sehr irre, so ist er ein Studienkollege von Max Klinger. Doch von dessen gedanklich-tiefen Art hat er nichts, und auch nichts von seiner geistreichen Technik. Er hat überhaupt keinen Zusammenhang mit der Zeit, und wundert man sich um so mehr, wie er werden konnte, weil er eine durchaus abgeschlossene Persönlichkeit ist. Freilich ziemlich leer im Innern, was im allgemeinen mit „Persönlichkeit“ schlecht vereinbar ist. Man möchte zu seinen Schöpfungen hier an Doré denken, freilich einen leichteren, zierlicheren Doré, und dann eine leichte Dosis Preller dazu. Die vier Entwürfe hier heifsen die Jahreszeiten. Man merkt wenig von Frühling, Sommer und Winter. Aus der deutschen Mythologie sind sie zum Teil geschöpft und alle Elemente in Bewegung. Man glaubt einem Opernvorgang beizuwohnen. Aber die Art und Weise, wie jede Komposition geschlossen, ganz und reif in ihrer Art wirkt und der Künstler das für ihn gültige Ausdrucksmaterial beherrscht, versöhnt uns mit den offenkundigen Mängeln und läfst uns Prell als den weitaus stärksten dieser zeitlosen und zugleich zukunftslosen Künstler erscheinen, die mit ausgiebiger Phantasie Vergangenes theaterhaft zu beleben versuchen.

III.

Frankfurt und Karlsruhe.

Von einer Frankfurter Kunst begann man eigentlich erst zu reden, als Meister Thoma's Ruf sich mählig festigte und man sich erinnerte, dafs dieser Maler jahrzehntelang in Frankfurt geschaffen hatte und künstlerisch in seiner landschaftlichen Umgebung wurzelte. Da begann die Heimat ihren Propheten zu ehren. Wenn man heute zurückdenkt, es scheint einem unglaublich, wie lange dieser Künstler für ein gröfseres Publikum, sagen wir für das deutsche Volk, im Verborgenen schaffen konnte. Kaum mehr denn 12 Jahre sind es her, dafs er seine erste Kollektivausstellung reisen liefs, die Kunstfreunde sich die Augen rieben, als ob sie geschlafen hätten, und die breite Masse zu lachen begann. Heute steht sein Ruhm fest. Wir wissen, dafs er nach Böcklin die einheitlichste, inhaltreichste, ausgiebigste Individualität unter den deutschen Malern ist. Erstaunlich ist seine Produktivität und Entwicklungsfähigkeit. Mit Leibl hatte er in der Schule von Courbet gelernt und sich dann nach und nach mehr entdeckt, bis er im Alter in seinen Lithographien einen Teil seiner schönsten Blätter ausgab. Man mag einen ganzen Saal vorzüglicher Landschaften gesehen haben, stöfst man auf ein Bild von Thoma, man vergifst alles: hier ist die Konzentration, fühlt man. Hier ist das Letzte gesagt. Hier ist ein Bild, gegen das alle übrigen eben „Malereien“ sind, studienhafte Einzelmomente. Ein Lied klingt aus jedem seiner Werke, das ein ganzes Erlebnis in sich schliefst. Wie vollständig vergifst man jede Mache, alle technischen Absichten des Künstlers, man fühlt Gott und die Liebe,

Carl Ziegler, Berlin
Porträt meines Vaters

Ludwig Dettmann, Königsberg
Morgen ist Feiertag

die der Künstler als Sprecher des Ewigen uns vermittelte. Wir fühlen, dafs wir an der Quelle sitzen und dem Sang der Werdens leise lauschen. Im Gegensatz zu Steinhausen, in dessen Kunst als Mittelpunkt der Mensch steht, geht Thoma wie Böcklin von der Landschaft aus. Tier und Mensch entwickelt sich aus ihr. Es ist etwas Pantheistisch-Heidnisches in Thoma's Kunst gegen den ausgesprochen christlichen Zug bei Steinhausen. Dieser Maler wurde uns später bekannt wie Thoma, und auch nachdem er jahrzehntelang in Frankfurt geschaffen hatte. Sein Entwicklungsgang ist ein wesentlich anderer. Man hat Thoma sehr zu Unrecht einen Form-Archaisten genannt, der auf Dürer und seine Zeit zurückgehe, das deutsche Wesen brach so wurzelfest in ihm durch, dafs es notwendig verwandte Form annehmen mufste, wenn der Künstler auch vom Realismus ausging. Dies aber that Steinhausen nicht. Er hat die deutsche Tradition insofern nicht abgebrochen, indem er direkt an die Nazarener anknüpft und von diesen über Ludwig Richter sich einen eigenen Stil formte. Mit den Nazarenern verbindet ihn die religiöse Grundlage, nur, dafs er protestantisch, während jene katholisch empfanden, die religiöse Grundlage nicht nur in der Wahl biblischer Motive, vielmehr in der Naturauffassung überhaupt. Steinhausen ist der wahrhaft evangelische Künstler, und jeder seiner Figuren, selbst seinen Porträts und seinen Landschaften haftet ein Hauch dieses religiösen Gehaltes an. Nur oberflächliche Beobachter konnten ihn einen Nachahmer Thoma's nennen, mit dem er nichts gemein hat, denn das urgermanische Wesen. Er ist von einer Schlichtheit, die beinahe nüchtern zu nennen ist, die aber durch ihre Lauterkeit und natürliche Tiefe unwiderstehlich ist. Sein Darstellungskreis ist naturgemäfs ein engerer wie der Thoma's, um genau so viel enger, wie der Thoma's enger ist denn Böcklins. Denn alles Religiöse führt, je dogmatischer es wird, immer zur Einseitigkeit. Ich sagte schon, dafs er als Landschafter hinter Thoma stehe, aber seinen Menschen eignet oft eine Tiefe, die denen Thoma's abgeht. Für Thoma sind Mensch und Tier nur abstrakte Daseinsformen, Steinhausens Menschen sind Knechte Gottes, die sich jeden Augenblick der ganzen Verantwortlichkeit eines christlich empfindenden Menschen bewufst sind.

Dafs wir von dem Radierer und Lithographen Böhle nichts zu sehen bekamen, ist bedauerlich. Auch er gehört neben Thoma und Steinhausen nach Frankfurt und zu den seltneren Erscheinungen der deutschen Kunst. Auch ihn haben oberflächliche Beobachter einen Thoma-Schüler genannt, obgleich er durchaus selbständig ist und nichts mit ihm gemein hat wie sein urdeutsches Wesen, das in ihm wieder auf eine wohl verwandte, aber ganz besondere Art durchbrach. Frankfurt, in dessen Mauern nicht eben viele Künstler weilten, ist um diese drei Sterne zu beneiden. Wie seltsam, wenn man von einem dieser drei Künstler an Leibl denkt, diesen exzeptionellen Maler, was bleibt dann noch von „Deutschtum“ an Leibl? Er scheint dann ein ganz genialer Ouvrier, aus dessen Seele sich jedoch nicht ein eigenes Lied löste, der zwar deutsche Typen malte und mit deutscher Gründlichkeit, aber nicht deutsches Wesen neu zu schaffen vermochte. Freilich, wenn nur Thoma so malen könnte wie Leibl, dürfte Einer nicht zu Unrecht rufen. Sein Geistesgenosse, Trübner, schafft auch seit einer Reihe von Jahren in Frankfurt, er ist ja nicht ganz so bedeutend wie Leibl und mag viel von diesem gelernt haben, aber er ist immerhin bedeutend. Was Phantasie und Produktivität anbelangt, scheint er noch einseitiger wie Leibl, und spezialisiert sich immer auf einen gewissen Typus, gleichsam als ob er ihn erschöpfen wollte. So malt er nun immer braune Reiter im Grünen. Man ist seltsam gefesselt von diesen eintönigen und gleichmäfsigen Arbeiten und gewinnen sie bei längerer Betrachtung beinahe etwas Symbolisches; durch Farbe und Auffassung hat man die Empfindung, als habe der Maler das moderne Reiterporträt gewissermafsen als Typus erfassen wollen. Es ist in diesen Bildern ein gewisser Stil, ein Stil des Reinmalerischen.

Karlsruhe ist eine andere in der Reihe der jungen deutschen Kunststädte, und hat sich auch zu eigenem Stil und einem gewissen Ansehen emporzuarbeiten gewufst. Von den jüngeren Städten hat es eigentlich den prägnantesten Charakter. Anfangs selber eine Pflanzstätte eines Ablegers des Münchener Realismus, der durch Kalkreuth und Schönleber dort gepflegt wurde,

ging es bald eigene Bahnen. In seiner künstlerischen Produktion stand die Landschaft entschieden im Vordergrund und that sich vor etwa 8 Jahren in kürzester Zeit dort eine ganze Radierschule auf, die dann von jungen Lithographen abgelöst wurde. Und auch heute könnte man die junge Karlsruher Kunst hierhin am ehesten rubrizieren. Bestand der Grundstock der Frankfurter aus den alten erst spät zu Ansehen gelangten Thoma und Steinhausen, so war es hier eine Schar junger Leute, die mit aufsergewöhnlicher Behendigkeit eine reiche Produktion entfaltete und aus ähnlichem Geiste schuf wie jene grofsen deutschen Meister, indem sie die Landschaft ihrer Heimat und deren Bevölkerung nicht wie die Impressionisten vom rein malerischen Standpunkt, schon eher vom lyrisch-erzählenden erfafsten und darstellten. Schon eher verwandt jenen jungen Münchenern, die sich unter dem Namen „die Scholle" verbanden, nur dafs sich die technischen Ausdrucksmittel von diesen wesentlich unterschieden. Ein Münchener verliert so leicht nicht die Freude an technischen Finessen. Diese jungen Karlsruher vereinfachten ihre Mittel aufs äufserste. Beinahe, dafs sie einen Plakatstil in die Landschaftsmalerei einführten und sich infolgedessen besonders glücklich zu Lithographien eigneten, deren recht reizvolle Auswahl neuerdings zu erzieherischen Zwecken als Wandschmuck die Schulzimmer dekorieren sollen. So sehen wir diesen Plakatstil von Kampmann z. B. mit wechselndem Glück angewendet. Für sein Abendbild genügt diese dekorative Art. Diese Ruhe der Linien und schwere Einfachheit der bewaldeten Höhenzüge drückt die feierliche Erhabenheit und Gröfse der abendlichen Natur restlos aus. Aber sein Tagbild wirkt nüchtern und zu leer, wie ein Bild, das in der Anlage stehen geblieben ist. Man sieht nicht genug Nüancierung. Haueisen verfällt diesem Mangel schon weniger. Sein grofses Bild, eine Ebene, über die ein Gewitter hinzieht, ist voll guter Einzelheiten in der teilweise beleuchteten Fernsicht. Der Himmel ist etwas zu hart, aber die Wahl des Terrains für diesen Beleuchtungsmoment besonders günstig. Am reifsten wirkt in dieser Art Volkmann. Sein Bild „Waldsaum" ist bei aller Einfachheit von starker Wirkung. Einer gewissen Einseitigkeit verfallen diese Künstler ja meist, und zwar in Bezug auf den Ton und die Farbe, in dem die Impressionisten so gründlich und abwechslungsreich waren, während sie diesen eben in der Wahl der Motive und der Gegenständlichkeit der Bilder voraus sind. Eine gegenseitige Befruchtung dieser Schulen und Richtungen käme jedenfalls beiden sehr zu statten. — Der Begründer der Karlsruher Malerschule schafft heute wie vor Jahren noch in gleicher Weise. Er gehörte zu denen,

Carl Vinnen, Gut Osterndorf
Mittagsbrüten

die gleich zu Beginn ihrer Laufbahn das rauhe Naturkind „Naturalismus" etwas salonfähig machten, wie in Paris Bastien-Lepage und im Norden Thaulow. Mit diesem hat er überhaupt eine gewisse Verwandtschaft, wenn er diese Meisterschaft auch nicht ganz erreicht. Beide hatten einen etwas weichen Zug und waren intensive Lyriker des Augenblicks, die eine Stimmung ausschöpften wie Jacobsen mit seiner blendenden Prosa. Schönleber war nie einseitig, aber seine Geschicktheit drohte ihm manchmal Gefahren, wie dem Dänen. Aber immerhin, er hat sich gehalten als die achtenswerte und vornehme Natur, die er war und der für die Entwickelung der deutschen Landschaftsmalerei eine dauernde Stelle gesichert bleibt. — Kalkreuth, der weit herbere Künstler, ist nach Stuttgart übergesiedelt und auch der jüngere Carlos Grethe, der Seemaler. Aber von einer Stuttgarter Kunst kann man zur Zeit noch nicht reden, und Weimar, das einst mit Brendel, einem der ersten, der in Fontainebleau studierte, und Gleichen-Rufswurm eine stille und wenig genannte aber blühende Insel deutschen Kunstschaffens war, ist neuerdings verödet und versandet. Es sei denn, dafs ein neuer Geist nun wiederum seinen Einzug halten soll, hat doch der Grofsherzog den Bahnbrecher des neuen Kunstgewerbes, Henry van de Velde, nach dort berufen.

IV.

Berlin und Wien.

Am spätesten traten in Deutschland Berlin und Wien in die neuen Kunstbestrebungen ein, beide Städte sehr verschieden und beide ihrem inneren Wesen sehr entsprechend. Berlin ist, wie der Norden Deutschlands überhaupt, recht eigentlich die Stadt des Realismus. In München könnte man diesen als eine vorübergehende Episode

bezeichnen, dem kalten, nüchternen, auf das Wirkliche gerichteten Preufsensinn ist er das Grundwesen. Von jeher hat man Kant, Lessing, Friedrich II. speziell ihrer kalt-kritischen Verstandesschärfe wegen echt preufsische Geister genannt, aber der gleiche Norden hat auch die Mystiker Th. A. Hoffmann und Hamann hervorgebracht und so sehen wir denn dort auch, wie ich schon früher erwähnte, eine Reihe junger romantischer Künstler am Werke, aber man will sie nicht gerne gelten lassen und betrachtet sie dort als sonderbare Schwärmer. Wie sehr Berlin die Stadt des Realismus ist, lehrt uns ein Blick auf frühere Zeiten. Als die klassizistische Griechenlandschwärmerei in vollster Blüte stand, arbeiteten dort Meister wie Chodowiecki und der Bildhauer Gottfried Schadow. Dann, ganz losgerissen und unabhängig von seiner Zeit, Menzel. Dieser Preufsengeist, der wie das alte Berlin und mit Persönlichkeiten wie Schadow und Menzel unter den rechten Bedingungen höchst wert- und charaktervoll auftreten kann, war vor allem nach 1870 bedenklich entartet, sagen wir zum Unteroffiziergeist entartet. Das ganze Berliner Leben, seine Architektur und nicht zum wenigsten seine Kunst, legen hiervon ein beredtes Zeugnis ab. Künstlerisch denkende und schaffende Maler waren weifse Raben. Der hervorragendste zweifelsohne Max Liebermann. Für das grofse Publikum schuf er geradezu im Verborgenen und nahm bis vor nicht allzulanger Zeit eine Sonderstellung ohne Anhang ein, wie Menzel während seines langen Lebens. Berlin war somit ein fast unbeackerter Boden. Und wie um 1890 dort die Samenkörner aller ausländischen Litteraturen aufgingen, so war es auch in der Malerei. Aber hier wie dort ziemlich kunterbunt. Keime aller Richtungen wucherten empor. Verschiedene Gruppen von jungen Künstlern schlossen sich zusammen, um sich bald wieder aufzulösen, während sie in dem Gros mittelmäfsiger Bilder in den Ausstellungen am Lehrter Bahnhof auf schlechten Plätzen ein ziemlich unbemerktes Scheindasein führten, bis dann zwei entscheidende Gründungen die Konstellation der Dinge auf einmal änderten: die Gründung des Salons Cassirer und die Gründung der Sezession. Von hier ab liefs sich von einer jungen Berliner Malerei reden, die einen einheitlichen Charakter trug, ein besonderes Gepräge, gewissermafsen eine Schule Liebermanns; alle verwandten Naturen sammelten sich um den Meister und Führer. Und eine ganze Anzahl junger Begabungen wurde auf diese Weise ans Licht gezogen. So bildet denn den Grundstock der jungen Berliner Malerei eine Gruppe von Künstlern, denen in allererster Hinsicht koloristische Probleme am Herzen liegen. Diese junge Berliner Malerei ist gewissermafsen eine Neubelebung des schon so oft totgesagten Impressionismus, sie ist es und zwar auf eine Weise, die sehr verschieden ist von jener ersten Münchener Epoche, die noch stark nach Atelier roch. Damals war die Atmosphäre meist ein künstlicher, höchst materieller Bestandteil des Bildes, und das Blau wurde von Vielen besonders bevorzugt. Heute ist man in Berlin weit farbiger geworden und die einzelnen tiefen und satten wie hellen Töne scheinen das Licht gleichsam aufgesogen zu haben und wieder von sich zu strahlen. So vor allem in den letzten Werken Liebermanns, der hiermit gewissermafsen seinen Höhepunkt erreicht hat. Man könnte sagen, diese junge Malerei stehe unter dem Zeichen Manets und zwar des späten Manet. Der romantische Zweig der jungen Berliner Schule wird hierneben, mit Ausnahme von Hofmann, der ja von der Natur ausgeht, als ein nicht ebenbürtiges Anhängsel betrachtet. Es läfst sich somit in der That von einer jungen Berliner Malerei reden, die durchaus auf eigenen Füfsen steht und zur Zeit die regsamste der deutschen Kunstzentren scheint, indem sie den innigsten Zusammenhang mit der Natur noch unterhält. Was aus diesen beiden Parallelströmungen, der romantischen und der naturalistischen, sich noch entwickeln wird, die Zukunft mufs es lehren. Aber eins wird niemand leugnen können, auch hier in Düsseldorf zeigt der Saal der Berliner Sezession im Vergleich zu den anderen eine ganz besondere Frische. Und dann noch eins: gerade hier fällt es auf, wieviel einheitliches Schaffen unter Führung einer starken Persönlichkeit wert ist: in diesem Saal können einige weniger gute Arbeiten hängen, die man vielleicht anderswo nicht beachten würde, hier wirken sie als Glieder eines Ganzen und werden durch ihre Umgebung gehoben. Die führende Persönlichkeit ist, wie schon gesagt, hier Liebermann. Er ist mit Werken seiner drei letzten Epochen vertreten. Die wenigsten werden sich erinnern, dafs er als ein Schüler Munkaczys begann und kleine, etwas genrehafte Interieure in tiefem braunem Ton malte. Dann studierte er bei Israel, und Bilder wie die Netzflickerinnen entstanden. Dann mühte er sich speziell um die Wiedergabe des Sonnenlichtes, er malte die Amsterdamer Waisenhausbilder. Aber allen diesen Werken ist noch etwas Schweres, Materielles eigen gegen seine letzten, deren glänzende Probe die „zwei Reiter am Strand". Die Wenigsten vermögen den aufserordentlichen Wert dieses einfachen, für die Meisten skizzenhaft wirkenden Bildes zu ermessen. Man vergifst hier in der That die Malerei. Und wohl nur ein Maler verwandter Art kann die eminente Kunst werten, die darin steckt, diese paar Töne so rein, einfach und sicher nebeneinander zu stellen, dafs die Figuren derart im luftigen Raum stehen. In diesem Bilde ist vor allem nichts von jener materiellen Atmosphäre, die ich vorhin als einen Bestandteil des Münchener

AUGUST GAUL
LÖWIN

die sehr verschieden ist von jener ersten Münchener Epoche, die noch stark nach Atelier roch. Damals war die Atmosphäre meist ein künstlicher, höchst materieller Bestandteil des Bildes, und das Blau wurde von Vielen besonders bevorzugt. Heute ist man in Berlin weit farbiger geworden und die einzelnen tiefen und satten wie hellen Töne scheinen das Licht gleichsam aufgesogen zu haben und wieder von sich zu strahlen. So vor allem in den letzten Werken Liebermanns, der hiermit gewissermafsen seinen Höhepunkt erreicht hat. Man könnte sagen, diese junge Malerei stehe unter dem Zeichen Manets und zwar des späten Manet. Der romantische Zweig der jungen Berliner Schule wird hierneben, mit Ausnahme von Hofmann, der ja von der Natur ausgeht, als ein nicht ebenbürtiges Anhängsel betrachtet. Es läfst sich somit in der That von einer jungen Berliner Malerei reden, die durchaus auf eigenen Füfsen steht und zur Zeit die regsamste der deutschen Kunstzentren scheint, indem sie den innigsten Zusammenhang mit der Natur noch unterhält. Was aus diesen beiden Parallelströmungen, der romantischen und der naturalistischen, sich noch entwickeln wird, die Zukunft mufs es lehren. Aber eins wird niemand leugnen können, auch hier in Düsseldorf zeigt der Saal der Berliner Sezession im Vergleich zu den anderen eine ganz besondere Frische. Und dann noch eins: gerade hier fällt es auf, wieviel einheitliches Schaffen unter Führung einer starken Persönlichkeit wert ist: in diesem Saal können einige weniger gute Arbeiten hängen, die man vielleicht anderswo nicht beachten würde, hier wirken sie als Glieder eines Ganzen und werden durch ihre Umgebung gehoben. Die führende Persönlichkeit ist, wie schon gesagt, hier Liebermann. Er ist mit Werken seiner drei letzten Epochen vertreten. Die wenigsten werden sich erinnern, dafs er als ein Schüler Munkaczys begann und kleine, etwas genrehafte Interieure in tiefem braunem Ton malte. Dann studierte er bei Israel, und Bilder wie die Netzflickerinnen entstanden. Dann mühte er sich speziell um die Wiedergabe des Sonnenlichtes, er malte die Amsterdamer Waisenhausbilder. Aber allen diesen Werken ist noch etwas Schweres, Materielles eigen gegen seine letzten, deren glänzende Probe die „zwei Reiter am Strand". Die Wenigsten vermögen den aufserordentlichen Wert dieses einfachen, für die Meisten skizzenhaft wirkenden Bildes zu ermessen. Man vergifst hier in der That die Malerei. Und wohl nur ein Maler verwandter Art kann die eminente Kunst werten, die darin steckt, diese paar Töne so rein, einfach und sicher nebeneinander zu stellen, dafs die Figuren derart im luftigen Raum stehen. In diesem Bilde ist vor allem nichts von jener materiellen Atmosphäre, die ich vorhin als einen Bestandteil des Münchener

BRENDAMOUR, SIM

Realismus hinstellte. Wenn man so bedenkt, dafs Liebermann, statt abzunehmen in seinem Können, stets fortgeschritten ist, so darf man freilich nicht aufser acht lassen, dafs er stets sorgenlos hat schaffen können. — Louis Corinth erreicht eine solche malerische Höhe nicht, ist aber ein Künstler von starken Qualitäten, der einen seelischen Vorgang zu erschöpfen weifs. Die Figur seiner „Salome" ist von tiefer Wirkung und der ganze Vorgang in seiner Konzeption nicht minder, wenn die Malweise, was Ton betrifft, auch manches zu wünschen übrig läfst. Slevogt steht diesem Künstler sehr nahe. In seinem „Verlorenen Sohn" gab er ein Bild, das der Clou der Ausstellung war, wie ein Jahr später eben das des Corinth. Das Mittelpanneau ist entschieden das stärkste, allein weil dieser Vorgang in seelischer Beziehung der ausgiebigste ist. Das linke, auf dem man kaum etwas erkennt, ist gleichsam nur eine Farbensymbolik, ein toller Farbenrausch, während er rechts die gebogene Linie der Reue giebt. Der Künstler ist nach diesem Bilde noch nicht wieder mit einem ähnlich starken Werke hervorgetreten, statt dessen mit einer grofsen Menge Studien; er scheint sich zur Zeit in erster Linie mit koloristischen Problemen zu beschäftigen. Ulrich Hübner, der Landschafter, ist mir lieber als sein Bruder der Porträtist. Er hat sich rasch und überraschend entwickelt. Seine letzten Bilder waren von grofser Tonschönheit, in jener weichen sonnigen Art, die wir eben hin und wieder bei Manet finden. Breyer, Frank und Schaper sind ein junger Nachwuchs, der aus ähnlichen Intentionen schafft, doch jeder selbständig, ohne den andern zu imitieren. Baluscheck und Käthe Kollwitz verfolgen mehr litterarische Ziele, der eine malt, die andere radiert. Baluscheck könnte man einen Chronisten nennen, der bestrebt ist, nicht ohne Humor und Wehmut zugleich das Berliner Proletariat in seinem Denken und Fühlen einer späteren Zeit zu überliefern, Käthe Kollwitz aber benutzt, vom sozialen Gewissen erfafst, ihre Kunst als Anklage gegen die Gesellschaft, sie wirft sich als Verteidiger der Armen und Elenden auf und aus ihren Blättern klingt es wie ein Entrüstungsschrei. Zwar ist ihr Darstellungsgebiet ein enges, doch erfafst sie es mit grofser Impulsivität und steigert es zu dramatischem Ausdruck. Blätter, wie „Die Guillotine", „Aus dem Weberaufstand" und „Aufruhr", legen hierfür ein beredtes Zeugnis ab. Es ist ein Lebensbekenntnis, dafs diese Frau hier niederlegt, es sind nicht Gedanken, die sie nur als Künstler im Atelier bewegen. An diese der Natur sehr nahe stehenden Künstler schliefst sich eine Gruppe, die zwar nicht zu jenen vorher erwähnten extremen Romantikern gehört, aber deren Vertreter eine subjektive Auffassung stärker betonen, zur Stilisierung neigen. Ludwig von Hofmann ist wohl ihr vornehmster. Man hat ihn ganz und am reinsten in seinen kleinen Pastellen. Hier geht die einfache Naturabschrift seltsam leicht und unauffällig, möchte man sagen, in eine idealische Gestaltung über. Er nimmt hierin eine ganz eigene Sonderstellung ein. Man möchte ein wenig an Puvis de Chavannes denken, der freilich mehr stilisiert und kälter, blutleerer wirkt. Seine Menschen und Lebewesen erhalten so etwas Paradiesisches, sie leben mit allen Funktionen des menschlichen Organismus, aber doch mehr wie Pflanzen, unberührt von den Geschäften und Bedürfnissen unseres Alltags. Sie kennen eben die Stadt nicht. Leben am Wasser und unter Bäumen. In seinen gröfseren Ölbildern geht diese Intensität manchmal verloren, diese wirken dann wie eine mechanische Vergröfserung eines Originals, das auf diese Weise verloren hat. Sein grofser Sommerabend leidet hieran noch nicht. Es ist ein herrliches und erschöpfendes Gedicht seines Vorwurfs, von geradezu antiker, herber Süfse. — Leistikow besitzt nicht diese dichterische Kraft, nicht diese Fähigkeit, die Natur gleichsam unbemerkt um zu dichten. Seiner Stilisierungsart sieht man die bewufste Absicht an. Seine Landschaften wirken daher dekorativer, als sie es im Grunde sind. Eine dekorative Kunst soll eine idealische Schmuckkunst sein: Böcklin ist hier ja Meister. Neuerdings versteht man unter dekorativer Kunst mehr eine in gewissem Sinne leere, vereinfachte Tapetenwirkung. Die Kunst Leistikows schwankt hier oft zwischen den erlaubten und unerlaubten Grenzen. Aber Vorzüge sind ihr keinesfalls abzusprechen. Er ist sehr geschickt, aber eben mehr geschickt wie tief. Er ist ein Meister des Naturausschnittes, in der Wahl des Motives, der Anordnung und alles dessen, was eine Einheitlichkeit erhöht und bedingt. — Martin Brandenburg ist ein Märchendichter. Er hat eine seltsame Technik. Seine Bilder wirken wie gestickte Gobelins. Seine Phantasie ist ausgiebig, aber bizarr. Seine Bilder wirken daher erklügelt, oder wie komplizierte aber kalte Träume.

Porträtmaler sind selten, am seltensten in Deutschland. Dafs Lenbach der erste ist, wissen die meisten, dafs Lepsius dicht neben ihm steht, nur wenige. Dabei ist Lepsius selbständig in der Farbe und kein Nachahmer der Alten. Lepsius ist vornehmlich Frauenmaler, hat aber keinen femininen Zug. Eine herbe Reife kennzeichnet seine meisten Bilder. Wer Gelegenheit hatte, diesen aufserordentlich klugen und scharfsinnigen Mann zu sprechen, weifs, wie sehr er zum Menschendarsteller geeignet ist. Seine umfassende Kunstkenntnis erschlofs ihm alle ihre Mittel und Reize. Jedes seiner Porträts ist eine dem Charakter des Dargestellten entsprechende Composition in Linien und Farben. Dabei pflegt er alle seine Farben, um sie hin und wieder magisch aufleuchten zu lassen, in einen silbrigen Schleier zu hüllen, unter dem sie spielen,

Ferdinand Andri, Wien
Butterbäuerinnen

zittern und vibrieren von verhaltener Glut wie die Seele des Menschen unter dem Bewufstsein. Aus allen seinen Bildern spricht die Vornehmheit derer, die das Leben überwunden haben, nicht mit heifsen Sinnen sein Sklave sind, die Vornehmheit derer, die in purpurnem Gewande dahinschreiten und Sieger bleiben. Der Künstler ist eine jener bewufsten Naturen, die nicht mit der Form spielen, denen aber alles, als letzte Quintessenz, als Abzug des Realen, als Form erscheint, nur noch in der Form reizt, die gewissermafsen mit der Kunst einen mathematischen Gedankensport treiben.

Das kann man von dem Formbedürfnis der Wiener nicht sagen, es ist anderer Natur, obgleich das Formale stark in den Vordergrund tritt. Standen die jungen Berliner, wie alle Naturalisten, dem Kunstgewerbe, sagen wir allen angewandten Künsten ziemlich fern, so ist die Kunst der Wiener garnicht ohne einen innigen Zusammenhang hiermit zu denken. Kunst und jedwede Dekoration spielen ineinander über. Das war schon zu Makarts Tagen so und ist nun besonders hervorgetreten. Dafs Makart im 19. Jahrhundert in der Malerei Wiens ein ziemlich einsames Phänomen darstellt, hat sicher manchen Betrachter den Schlufs ziehen lassen, Wien sei nicht eigentlich die Stadt der Maler. Von Musik und Theater etwas zu kennen, verlangt in Wien der gute Ton, die Malerei führte lange das Dasein eines Stiefkindes. Nach Makart hat es dort keinen Maler gegeben, dessen Namen weit hinaus über die Grenzen seines Landes drang, und wenn wir noch weiter zurückschauen, wir werden auch keinen finden. Und das ganze Wesen Wiens läfst einem dies verständlich scheinen. Der laute Prunk seiner barocken Architektur, die Wiener Frauen, der Prater mit seinen süfse Walzer geigenden Kapellen, das alles hat mit Malerei wenig zu thun. Es war bei einem neuen Kunstaufschwung, wie wir ihn in der Sezession erlebten, ganz der Boden für jene buntschillernden lyrischen Reflexionen, die auch die junge Litteratur Wiens ausmachen. Wie charakteristisch war es z. B., dafs auf der ersten Ausstellung der Wiener Sezession der mit 23 Werken vertretene Belgier Fernand Knopff einen Jubel der Begeisterung erweckte und stark gekauft wurde. Nicht minder ist sein Einflufs auf die junge Kunst Wiens. In diesem müden Decadenten, der mit den mystischen Schauern einer vom Alltag erschreckten anämischen Aristokratenseele kokett und formvollendet spielte, erkannte man einen Blutsverwandten und schauten die üppigen Odalisken in träger Anmut zu ihm auf wie zu einem magischen Priester. In seinen sphinxhaften Frauen sahen sie das Rätsel ihres orientalischen Sinnenmysteriums mit kalter Hand entschleiert und erfreuten sich an dem farbigen Decor unergründlicher Embleme, die die Geheimnisse von Sein und Vergehen zu versinnbildlichen schienen wie im berückenden Prunk eines fiebernden Traumes. Mit diesen Sympathien konnte der Erfolg der sich ankündigenden Ver-sacrum-Epoche als besiegelt gelten. Ja, schärfer Zusehenden scheint dieser auch ebenso selbstverständlich wie notwendig. Denn diese neue Bewegung ist so organisch aus echtem Wiener Geist hervorgegangen und das natürliche Glied einer neuen Zeit, so sehr sich die älteren Künstler auch in Wien ihr widersetzten. Man schaue da einmal scharf zu und wird auch in der älteren Wiener Kunst verwandtes Wesen empfinden. Man schaue die süfsen weichlichen Allegorien des Eduard Veith! Ist denn von ihnen hin bis zu Klimt wirklich der Weg so weit? Und sind die Landschaften des Robert Russ nicht aus gleichem Geist geworden? Der Bruch zwischen Altem und Neuem scheint in der That kein sehr heftiger und bilden infolgedessen die Wiener Säle der Alten und Jungen auch ein sehr harmonisches Ganzes, das nicht durch grofsen Qualitätsunterschied wie anderswo zerrissen wird. Es hat dies zum Teil seinen Grund darin, dafs die Leistungen der jungen Wiener, als Malereien betrachtet, eben auch gerade nicht überraschend stark sind und der Wert der Sezession darin beruht, dafs der sinnlich dekorative Geschmack in ihr neu belebt wurde. Eine nationale Eigenart ist auch in der älteren Wiener Kunst stark ausgeprägt, die sich in erster Linie durch eine äufserliche Vornehmheit bekundet, wie man sie ähnlich in

der englischen Kunst findet. Die Landschaften erinnern daher fast durchweg an wohlgepflegte Parks, und in den Porträts erkennt man Leute, die auf gute Kleidung halten und etwas vom Sport verstehen, während aus den Allegorien ein zierlicher Salon-Katholizismus spricht, nicht das Asketische der Engländer, eine süfse Sinnlichkeit, ein Gefallen am Martyrium.

Die Kunst der jungen Wiener spricht sich am deutlichsten in dem hier ausgestellten Oktogon-Interieur aus. Wir sehen hier das Traditionelle in der festen Basis des Empire, aus dem der erste moderne Wiener Architekt, Otto Wagner, den neuen Formenschatz ableitet, verbunden, wenn auch hier nur in zarten geistigen Anklängen, mit all den orientalischen Einflüssen, die sich an den Grenzen des österreichischen Ländergebiets brechen. Das Zimmer ist ein kleines Meisterstück. Ein solches Zimmer ist die rechte Folie für die Malereien der jungen Wiener. Ihre Säle machen einen ganz eigenen Eindruck. Ähnlich grundverschieden von der deutschen Malerei ist nur noch die englische. Man glaubt, diese Maler arbeiten alle im Frack. Eine Kunst für und von Aristokraten scheint die ihre, wenn auch für und von etwas verweichlichten, dandyhaften Aristokraten. Ein mondäner, mystisch- und courtisanenhafter Zug mischt sich zugleich in ihnen. Das ist uneuropäisch, ungermanisch, ist orientalisch. Diese Kunst scheint ausschliefslich eine Kunst für Frauen zu sein, für diese Wiener Frauen, so unmännlich erscheint sie, für diese weichen, lässigen, üppigen Frauen, deren Wesen Tilgner in seiner Büste der Frau W. so ganz erfafst hat, diese üppigen, lässigen, sinnlich-sentimentalen Frauen, die wie bei allen degenerierten Rassen noch wundervoll aufblühen, wenn der Mann schon ziemlich verfallen. Als ein Zeichen der Degeneration könnte man bei den Künstlern Wiens auch das Kokettieren mit der nationalen Eigenart betrachten. Ein Zeichen der Degeneration ist auch das heifse Schwelgen in völlig formlosen und aufgelösten Farben, die schliefslich eine krampfhafte Linie künstlich binden soll. Genau betrachtet, sind die Arbeiten der jungen Wiener als Malereien schwach, recht schwach. Da, wo sie in die reine Dekoration münden, noch am annehmbarsten. Genau betrachtet steckt in den Bildern der jungen Wiener nicht mehr Können, wie in denen der älteren. Sie sehen nur auf eine andere Art. Ob diese Art, die Tüpfel-Technik des Neo-Impressionisten, eine sehr wertvolle Errungenschaft ist, bleibt zu bezweifeln. Zum Ausdruck des Wiener Wesens scheint sie mir zudem nicht sonderlich geeignet. Da drücken die hin und wieder vorkommenden, weichen, verschleierten Akkorde weit mehr aus, denn jene grellen, harten, bunten, wie wir sie

Käthe Kollwitz, Berlin
Aus dem Weberaufstand

vor allem in den Bildern des Moll finden. Die eigenartigste Persönlichkeit der jungen Wiener ist zweifelsohne Klimt. Und unter seinen Werken das seltsame Capriccio: „Goldfische“ und seine „Pallas“. Als Porträtist ist er nicht von Wert. Vor allem erkennt man in seinen Bildern die Wienerin nicht. — Orlik, der in Japan gearbeitet hat, gliedert sich mit den Einflüssen dieses Landes unauffällig in den Rahmen der Sezession ein, und auch der sehr begabte Ferdinand Andri, in dessen Kunst stark slawische Töne durchbrechen. Aber er pafst mit seinem primitiv grellen Kolorismus — seine Bilder wirken wie grobe Mosaiken — in den Rahmen dieser exotischen Kunst. So ist denn die Kunst der Wiener trotz ihrer komplizierten Zusammensetzung beinahe die einheitlichste. Es giebt dort nicht in grellem Gegensatz Naturalisten und Romantiker, die verschiedensten Darstellungsgebiete brechen sich alle unter dem gleichen Spiegel zu einem kalleidoskopischen Mosaik.

Die Plastik.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Plastik, wie alle Künste, eine epigonenhafte. Sie stand unter dem Zeichen des Thorwaldsen und Rauch. Schadows realistische Versuche blieben vereinzelt, sie scheiterten an der Kleiderfrage, die

die Griechen nicht in unserem Sinne kannten, die Meunier auf eigene Art zu lösen sucht und an der noch heute die meisten Denkmalentwürfe leiden. Man sieht hieran deutlich, dafs es keine realistische Bildhauerkunst geben kann, sondern nur eine idealistische, d. h. nur eine solche, die sich mit Ewigkeitsfragen abgiebt und nicht mit den Erscheinungen des Alltags. Die Kunst des Rodin wird deshalb stets nur eine geistreiche Episode bleiben und die Meuniers der rechte Versuch unter ungünstigsten Bedingungen. Dieser tiefe Widersinn in unserer heutigen Plastik, die an Darstellungsmotiven naturgemäfs verarmen mufste, offenbarte sich am ehesten in der Denkmalfrage. Feinere Köpfe erkannten bald, dafs diese Denkmale die reinen Kunstmorde seien und suchten, wie Bruno Schmitz, die Frage architektonisch zu lösen, auf welche Art neuerdings Kreis sein grofsartiges Bismarck-Pantheon gedacht hat und Schaudt-Lederer ihren nicht üblen Bismarck-Roland. Man erkennt hieran, dafs es eine bedeutende Plastik nur als Teil einer bedeutenden Architektur geben kann. Werden wir eine solche in Zukunft haben, so ist vielleicht eine Plastik-Epoche auch für die Deutschen denkbar, da, unter einem weiten Gesichtswinkel betrachtet, die Geistesrichtung diesmal auf sie weisen könnte. Was heute geschaffen wird, ist nur sporadisch gut. Der in Wien verstorbene Tilgner und Begas sind die begabtesten der in barocker Formensprache arbeitenden Epigonen. Im Schlofsbrunnen und mancher Frauenfigur hat Begas, dieses Makarttemperament, gezeigt, was wertvoll an ihm ist, in seinem Bismarckdenkmal, wie wenig auf seine Art solche Aufgaben gelöst werden können. Der direkte Gegenpol dieser Künstler ist Adolf Hildebrand. Sein grofser Wert besteht in seiner aufserordentlichen Kenntnis der Kunstgesetze. Aber er ist nicht Individualität genug, seine Figuren mit eigenem Leben zu füllen. Er ist der geistvollste Epigone der Antike, ein Epigone innerer, nicht äufserer Art. Seine Schöpfungen sind in formaler Beziehung vollendet, aber kalt, inhaltleer. Er stand lange Zeit allein, als einige Plastiker-Dilettanten von sich reden machten. Es wurde unter den Malern Sitte zu skulpieren. Stuck war, glaube ich, der erste, dann folgte Klinger nach. Stuck hat nur die Kleinplastik gepflegt, aber ausgezeichnet, und kann auf diesem Gebiet noch heute neben Hildebrand und Klinger als der beste gelten, während er als Maler ja bedenklich nachliefs. Sein formales Können, dem in der Malerei der Inhalt schwand, kommt ihm hier sehr zu statten, und die Formbehandlung, aus dem Material herausgedacht, ist vorzüglich. Seine Bronzen „Diana", der „Athlet", „Kentaur", die „Tänzerin" sind die bekannten Proben. Wie in seiner Malerei, so wirkt er auch hier römisch, so römisch wie Hildebrandt hellenisch. Eine brutale Sinnlichkeit ist ihr Grundzug. Die Plastiken Klingers stehen auf ganz anderem Gebiet. Formal sind sie nicht immer sympathisch, sie wirken manchmal kleinlich, gelehrtenhaft, bei aller Vollendetheit, während sie inhaltlich alles andere überragen. So ist seine „Salome" wie neuerdings sein „Beethoven" zweifelsohne eine bedeutende Leistung, aber gerade dieser wirkt beinahe alexandrinisch. Eine Plastik für das Freie zu schaffen, scheint Klinger nicht fähig. Man sieht ihnen allen die mühsame Atelierarbeit an und wirken sie, als seien sie fürs Museum gearbeitet. — Neuerdings traten in Berlin Max Kruse und etwas später August Gaul hervor. Als Porträtbildhauer in Holz hat Kruse besonders von sich reden gemacht und dann mit seiner Gruppe „Adam und Eva", die ein entzückendes Gedicht junger Liebe ist. Gaul ist hervorragend als Tierplastiker. Anfangs waren junge spielende Bären seine Spezialität, aber bald erweiterte er sein Gebiet und hat sich als ein Meister der Beobachtung und Gestaltung erwiesen, bis er in seiner „Löwin" sein bisher bestes Werk gab. — Die im gewissen Sinne vielleicht hervorragendsten Werke neuer deutscher Plastik sind wohl die Brunnen des Hermann Obrist. Aus der Tiefe des deutschen Gemüts geschöpft, bricht in ihnen der Geist der Tradition so durch, dafs ihnen das Stigma der Zeit fehlt, und sind sie aus Zweck und Material gedacht so organisch, wie sonst nur die Schöpfungen der Natur selbst und die grofsen Kunstwerke, deren Wesen sie in aller Bescheidenheit ein wirksames Denkmal sind und allen Lernenden ein Paradigma sein sollten, dessen innerstes Wesen begriffen zu haben die erste Notwendigkeit für den Schaffenden ist. Rudolf Klein.

A. Frenz

HANS OLDE
DER SCHNITTER

...stik gepflegt, aber ausgezeichnet, und ... diesem Gebiet noch heute neben ... und Klinger als der beste gelten, ... als Maler ja bedenklich nachliefs. ... formales Können, dem in der Malerei der ... stand, kommt ihm hier sehr zu statten ... mbehandlung, aus dem Material heraus- ... vorzüglich. Seine Bronzen „Diana", ... „Kentaur", die „Tänzerin" sind die ... Proben. Wie in seiner Malerei, so ... auch hier römisch, so römisch wie ... hellenisch. Eine brutale Sinnlichkeit ... ndzug. Die Plastiken Klingers stehen ... anderem Gebiet. Formal sind sie nicht ... ympathisch, sie wirken manchmal ... gelehrtenhaft, bei aller Vollendetheit, ... ie inhaltlich alles andere überragen. ... ne „Salome" wie neuerdings sein „Beet- ... zweifelsohne eine bedeutende Leistung, ... ade dieser wirkt beinahe alexandrinisch. ... Plastik für das Freie zu schaffen, scheint Klinger nicht fähig. Man sieht ihnen allen die ... Atelierarbeit an und wirken sie, als ... n sie fürs Museum gearbeitet. — Neuerdings ... Berlin Max Kruse und etwas später ... Gaul hervor. Als Porträtbildhauer in ... hat Kruse besonders von sich reden ge- ... macht und dann mit seiner Gruppe „Adam und ... ein entzückendes Gedicht junger Liebe ... Gaul ist hervorragend als Tierplastiker. Anfangs waren junge spielende Bären seine ... Spezialität, aber bald erweiterte er sein Gebiet ... hat sich als ein Meister der Beobachtung ... Gestaltung erwiesen, bis er in seiner „Löwin" ... sein bisher bestes Werk gab. — Die im gewissen ... vielleicht hervorragendsten Werke neuer ... deutscher Plastik sind wohl die Brunnen des ... Obrist. Aus der Tiefe des deutschen ... geschöpft, bricht in ihnen der Geist der ... Tradition so durch, dafs ihnen das Stigma der ... fehlt, und sind sie aus Zweck und Material ... macht so organisch, wie sonst nur die Schöpfun- ... der Natur selbst und die grofsen Kunstwerke, ... Wesen sie in aller Bescheidenheit ein ... wirksames Denkmal sind und allen Lernenden ein Paradigma sein sollten, dessen innerstes ... Wesen begriffen zu haben die erste Notwendigkeit ... für den Schaffenden ist.

Rudolf Klein.

HANS OLDE
DER SCHNITTER

Claus Hinrich Ringhoff.

(Eine Erinnerung von Wilhelm Schäfer.)

Da hatte ich ihn seit Jahren vergessen, sein einfältiges Schiffergesicht, sein Häuschen hinterm Deich und das Blinkfeuer seines Leuchtturms. Nun an der Mosel dachte ich an ihn. In dieser verlorenen Landschaft, wo die Seele sich an sonnigen Tagen findet wie im Märchenland. Das grüne milchige Wasser scheint stillzustehen; und wie im Winter wohl auf Dorfstrafsen das Eis sich aufeinander friert zu glatten Platten, nur seltsam still bewegt: so schieben sich die Wellen. Und nirgend ist ein Menschenlaut, nur dann und wann ein verlorener Peitschenschlag. Und irgendwo ein Wagen, der polternd über den Steindamm auf die Fähre rollt. Sonst alles still, gleich wieder still im Märchenland.

An diesem Sonntag war es anders. Stark über die Eifel und das Mayfeld her kam der Sturm. Ich stand auf dem Doppelbergfried, der aus den Trümmern der Ehrenburg gewaltig aufragt. Ich sah die schweren Wolken durcheinanderflattern wie schwarze Soldatenmäntel, hörte den Sturm donnernd an die Felsen schlagen und dachte an jene erzenen Zeiten, wo in den Menschen noch die ungebrochene Kraft der Elemente war, wo sie auf Steingipfeln horsteten wie die Adler, und eiserne Kleider trugen, wenn sie miteinander um Tod und Leben spielten.

Nachher in der schweren Regennacht mufste ich über die Mosel zurück. Unter uns die Wellen rissen den Fährnachen fast von der Kette. In Wind und Regen stand neben mir der Arzt, den sie gerufen hatten zu einer Mutter, die in dieser wilden Nacht ein junges Menschenleben mit ihren Schmerzen gab. „Das wird eine unglücksvolle Nacht!“ sagte er und sah hinüber nach dem schwachen Licht, wo sie auf ihn warteten. Aber er dachte nicht an das neue Leben und an die Mutter: „Vierundsiebzig, ich weifs noch gut. Es war solche Nacht. Und nachher standen die Zeitungen voll von gestrandeten Schiffen und ertrunkenen Menschen.“

Da dachte ich an ihn, an Claus Hinrich Ringhoff und seinen Leuchtturm zu Altenbruch, an seine wilden Seemannsjahre und an sein Leuchtschiff bei Neuwerk vor der Elbe. Was brauchte ich zu suchen unter den Menschen vergangener Zeiten. Claus Hinrich Ringhoff war stark wie jemals einer. Einhundertzwanzig Menschen hatte er in Todesfahrten aus der Nordsee geholt, und nun war er der Leuchtturmwärter zu Altenbruch, der sich freute, wenn das Uhrwerk seiner Lampe glatt im Gange war. Drei Sekunden blendendes Licht, dann fiel der schwarze Zylinder und für eine Sekunde war alles dunkel; drei Sekunden hell, eine Sekunde dunkel bis in den Morgen.

In meinem Zimmer, als ich trocken und wohlverwahrt war, nahm ich mein Notizbuch vor. Da stand auf den ersten Blättern, was ich vor Jahren ohne sein Wissen aufschrieb, als seine Frau es mir still und beglückt zu lesen gab:

„Die Hamburgische Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe hat in ihrer Vorstands-Sitzung am 28. Dezember 83 beschlossen, dem Schiffszimmermann Claus Hinrich Ringhoff für die während der Jahre 1881 bis 1883 unter seiner Leitung und opfermutigen Beihilfe ausgeführten und mit grofser Lebensgefahr verbundenen Rettungswerke, durch welche 67 Menschen aus Seegefahr errettet worden sind, ihre silberne Rettungs-Medaille zu verleihen.“

Hamburg, im Januar 1884.

„Namens der Deutschen Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger bekunden wir hierdurch, dafs wir dem früheren Vormann vom Elbleuchtschiff 2 Herrn H. Ringhoff für hervorragende Leistungen bei Rettung Schiffbrüchiger seit dem Jahre 1864 diese goldene Medaille der Deutschen Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger verliehen haben.“

Bremen, den 20. Januar 1897.

Der Ehrenpräsident Heinrich Prinz von Preufsen. — Der Vorstand H. H. Meier.

Ich las die beiden Blätter und während draufsen der Sturm noch immer seine kreischenden Gespenster ums Dach jagte und durch das brausende Laub der Bäume — wurden aus dem Mancherlei, was mir damals seine spöttische Einfalt erzählte, ein paar Erinnerungen zu vollen Bildern.

* * *

Da ist einmal ein Januar, mit eisigen aber stillen Lüften. Sie sind auf ihrem Elbleuchtschiff Nummer zwei und sehen den Rauch der

Dampfer aufkommen an dem blauen Winterhimmel, sehen die schwarzen und hellen Rümpfe hingleiten am Horizont, bis wieder nichts von ihnen bleibt als der ferne Rauch. Sie sehen aber auch die stolzen Segler kommen mit breitbedeckten Masten und freuen sich, dafs es noch eine Kunst der Schiffahrt giebt, die nicht mit ihrem Steam langweilig und sicher fährt wie ein Eisenbahnzug. Aber auf einem Fünfmaster durch den Kanal zu jagen vor vollem Wind, jeden Augenblick hundert eisenfeste Hände bereit zum Greifen und hundert Augen spähend wie bei Jagdhunden nach dem einen Kopf, in dessen Geistesgegenwart Entschlufs und Befehl sich sekundenschnell folgen — solch ein Kapitän ist Fürst und Feldherr — und wo Engländer und Amerikaner vorsichtig mit kleinen Segeln fahren, da geht der Deutsche, der Hamburger vor ihnen her mit allen Winden: Ja, das ist Schiffahrt und höchste Lebenslust!

Drei Tage vor dem Letzten ist ein Italiener da, ein Dampfer, der in dem hellen Himmel umkehrt und auf Hamburg zurückgeht, wie wenn der Kapitän dort sein Schnupftuch vergessen hätte oder sein Portemonnaie. Als sie am andern Morgen durch den Frühnebel sehen, kommt er zurück auf einem Weg zwischen dem Sand, den sonst nur die Fischer wissen. Er aber fährt ihn unbesorgt wie ein Betrunkener, dem's nun einmal gleich ist, wo seine Füfse gehen. Und als sie noch alle kopfschüttelnd stehen, hält er auf das Leuchtschiff zu, geradezu mit vollem Dampf. Sie fangen an zu fluchen, geben ihm Signale, schimpfen und schreien: er hält auf sie zu. Und als sie schon meinen, jetzt schneide er sie mitten durch, da geht er um ein paar Meter rauschend vorbei. Dreht sich und hält auf Schaarhörn. Da legt er sich vor Anker, wo bei stillem Wetter ein Kind in seiner Wiege schwimmen kann: wo aber Stahl zerbricht wie dünne Bretter, wenn der Sturm die Wellen in den Sand jagt.

Und der Sturm kommt, wie wenn der Italiener ihn bestellt hätte. Er fängt an mit einer seltsamen Unruhe in den Gewässern, die man ans Herz drücken fühlt. Aus dem Himmel wachsen wattige Wolken. Als der Abend kommt, steht das Sonnenlicht gelb und dumpf dahinter. Dicke Wellen schwappen faul gegen die Wand des Leuchtschiffs. Und doch ist noch nirgend ein Wind zu spüren. Sie geben dem Italiener ein Signal nach dem andern. Er rührt sich nicht bis fast in die Nacht. Da sehen sie ihn langsam abdampfen in die hohe See.

Aber am andern Morgen, als Meer und Himmel sich vermischen zu einer eisstäubenden donnernden Masse, hören sie schiefsen. Von Schaarhörn herüber. Sie wissen gleich, dafs es der Italiener ist, und als gegen zehn die Helligkeit in den Nebel kommt, sehen sie ihn daliegen, wo er am Abend gewesen war. Ein regelrechtes Rettungsboot ist garnicht auf dem Elbleucht-

Paul Joanowits
Wien
Hahnenkampf

schiff Nummer zwei. Aber Claus Hinrich Ringhoff kommt mit jedem Boot zurecht. Und die es mit ihm wagen, sind tapfer wie Walrosse, wenn er sie führt.

Niemals käme so ungeheure Kraft in einen Menschenarm, wenn nicht das brüllende Element an den Rudern risse, wenn nicht der Eisschaum in den sausenden Lüften wäre wie die tausend Messer eines gespenstischen Heeres. Das ist kein Menschenkampf. Das sind Tiere, die sich ineinander verbeifsen und vor Wollust schreien, wenn scharfe Zähne ihre Brust aufreifsen. Auf dem Elbleuchtschiff Nummer zwei kauen sie Tabak und spielen Karten, aber hier pressen sie die Zähne ineinander und eher bricht das Handgelenk, als dafs ihr Ruder dem Wasser nur eine Sekunde nachgiebt. Und so, von den überstürzenden Wellen hin und her und zurückgeworfen und dennoch keinen Augenblick das Ziel verlierend, kommen sie an den Italiener heran. Der liegt inmitten der stürzenden Wasser gleich dem schwarzgekohlten Gerippe eines abgebrannten Hauses.

Wie Raupen sich an einem Zweig zusammenballen, so klebt die Mannschaft in einem schwarzen Klumpen aneinander. Die Leiter hängt schon herunter. Und kaum ist das Boot heran, hängt der erste auch schon da mit seiner Kiste unter dem Arm. Dann beginnt ein wüstes Plumpsen, Schreien und Stofsen von betrunkenen Menschen, die mit ihren Kisten in das Boot wollen. Noch eine Minute so und es ist übervoll.

„Die Kisten buten!“ schreit Ringhoff, und als sie nicht hören, greift er die erste, die er greifen kann und wirft sie ins Wasser. Gleich fuchtelt ein brauner Kerl mit einem Messer. Da hat er einen Schlag mit dem Ruder flach vor den Kopf, dafs er rückwärts fällt, zwischen die Menschen und Kisten. Das macht die andern vernünftig. Die schwersten Kisten gehn ins Wasser. Schon scheint alles in Ordnung. Da schreit einer nach dem Kapitän. Der hat sich irgendwo auf dem Schiff verkrochen. Ein paar von den Kerlen wollen ihn nicht lassen und klettern zurück. Während unten die Kraft aller Handgelenke nötig ist, um das Boot bei dem Schiff zu halten, kommen sie oben durch den Schaum der spritzenden Wellen mit einem schwarzbärtigen Menschen heran, der völlig betrunken ist und nicht von seinem Schiff hinunter will. Bis an die Leiter wird er geschleift, aber als er daran vor der Schiffswand hängt, an einem Arm und einem Bein von den andern gehalten, hat er in der freien Hand ein Rasiermesser. Und wie beim Schächten einer Kuh schneidet es den Hals auseinander, dafs sein Blut ihn und den unter ihm wie einen Bach überfliefst. Einer von den Kerlen lacht. Der ihn oben hält, läfst ihn los und wie ein geschlachtetes Vieh fällt er ins Wasser, wird von

Hubert von Heyden
München
Abgeschlagen

dem unteren noch am Bein gehalten und auf die Kniee und Füfse der andern ins Boot geworfen. So mit einem betrunkenen Gesindel, mit einem Kerl, der sich selbst geschlachtet hat und unterwegs noch stirbt, fahren sie durch das stürzende Meer zurück, die ihr Leben drangesetzt hatten, um Menschen zu retten.

* * *

Ein anderes Mal mitten im Sommer: Die See geht nicht sonderlich hoch. Aber der kleine graue Dampfer ist voll Wasser. Er wird im nächsten Augenblick versinken wie ein Bolzen und im Strudel alles mitreifsen, was in seinem Umkreis ist. So können sie nicht anlegen, stehen in den Rudern bereit, in jeder Sekunde von ihm fortzukommen. Wer gerettet sein will, mufs den Sprung ins Wasser thun. Und alle wagen ihn, alle schiefsen aus der Flut wieder hoch wie Kork; denn dürr oder fett, solange der Mensch lebendig ist, bleibt er dem Meer zu leicht. Und allen wird ein Rettungsgürtel zugeworfen. Nur zwei — wie überall auch hier die zögernden Letzten — ein junges Mädchen und ein Pater fürchten sich. Ihnen ist das Holz unter den Füfsen sicherer als das bodenlose Wasser. Aber an dem Holz hängt und zieht der Tod. Soviel sie ihnen winken, zurufen und schreien: dem einen giebt sein Glauben keinen Mut und der andern ihr junges Leben. Wenn einer sie von hinten hinunterstiefse, die schaudernd vorgebeugt dastehen.

Irgendwoher kommt ein Schnarren, wie wenn eine Uhr ablaufen will. Das schliefst mit einem erstickten Zischen und lautlos wie ein Bolzen versinkt der Dampfer. Ein glattes Rauschen bohrt sich ihm nach ins Meer hinunter. Wie eine Feder wird das Boot zurückgerissen. Aber schon schlagen und schäumen die glatten Fluten von allen Seiten ineinander. Wirbelnd dreht sich das Boot. Dann werfen die Wellenkämme ihre tanzenden Streifen über dieses Grab wie über die andern. Claus Hinrich Ringhoff auf ihrem Rücken fährt seine Beute heim.

* * *

Schon kennt die ganze Küste seinen Namen. Da ist es eines Tages mit ihm vorbei. Von Kuxhaven wird gemeldet, dafs die See den kleinen lächelnden Menschen doch geholt hat. Und das ist so:

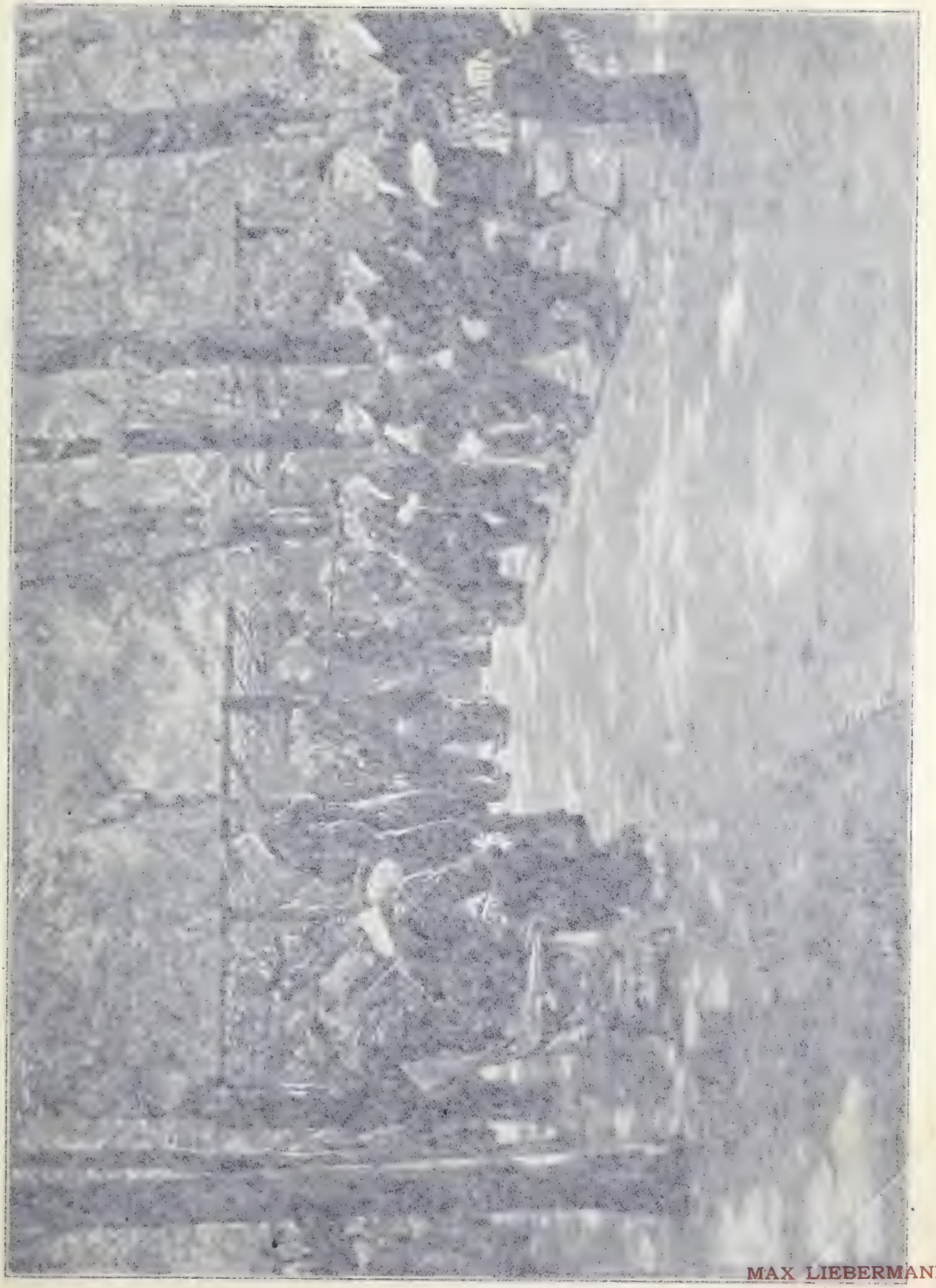
An einem Dezembertag, drei Tage vor Weihnachten, geht die See gewaltiger als je. Seit einigen Wochen ist ein neuer Kapitän auf dem Elbleuchtschiff Nummer zwei, der den Schiffszimmermann Claus Hinrich Ringhoff noch nicht kennt. Der aber kennt ihn: Er hat sein junges Gesicht blafs gesehen, als er im Boot auf das Leuchtschiff kam und die Wellen stürmisch gingen. Aber der Kapitän kennt seine Pflicht. Durch den kalten Nebel, den fürchterlichen Dunst, in dem alles sonst lautlos versinkt, sind dumpfe Schüsse gekommen und so mufs das Boot hinaus.

Claus Hinrich Ringhoff, der nicht blafs wird, wenn um ihn die See brüllt, schüttelt den Kopf. Es geht zur Nacht. Die da draufsen, wer weifs im Nebel, wo sie liegen, sind auf ihrem Dampfer sicherer als ihre Retter im kleinen Boot. Der Kapitän, der sein Leuchtschiff nicht verlassen darf, hat ein edles Herz und einen heifsen Kopf. Er befiehlt, in einem blühenderen Zorn, als ihn Ringhoff ohne Augenzwinkern ansehen kann. Das ist Meuterei! Und am selben Abend, während aus dem fürchterlichen Nebel noch ein paarmal das Schiefsen kommt, schreibt er einen Amtsbericht nach Kuxhaven.

Am Morgen hat der Sturm den Nebel in schwarze Wolken gepreſst, die schnell am Himmel hinjagen. Als zwischendurch einmal ein Sonnenschimmer fern auf den weifsen Buschsand fällt, sehen sie den Dampfer dunkel davor liegen. Nun will Ringhoff fahren.

„Geht mich nichts mehr an!“ sagt der Kapitän, der den Ringhoff noch nicht kennt. Aber der holt lächelnd seine Jungen und beginnt die schwerste Fahrt seines Lebens. Zuerst geht es glatt, so glatt wie es gehen kann in einem Sturm von Wellen, hinter denen die Windkraft des Ozeans steht, und noch vor Mittag kommen sie an den Dampfer heran. Der sitzt schräg völlig fest im Sand, unrettbar verloren. Aber so scharf sie spähen: keine Gestalt hebt sich zwischen den zerstörten Masten und geknickten Schornsteinen. Sie zwingen das Boot dicht in den Sturm von Gischt, der an der schwarzen Schiffswand aufspritzt, sie nehmen die hohlen Hände an den Mund und rufen. Keine Antwort, nur der krachende Sturz der Wasser.

Da sind sie gefahren durch hundert Tode, haben ihre harten Hände wund gepreſst an den Rudern, sind glühend heifs geworden in dem eisigen Wintersturm. Und nun war alles nur ein leichter Anfang. Nun müssen sie herum



MAX LIEBERMANN
ALTMÄNNERHAUS

einigen Wochen ist ein neuer Kapitän auf dem Elbleuchtschiff Nummer zwei, der den Schiffszimmermann Claus Hinrich Ringhoff noch nicht kennt. Der aber kennt ihn: Er hat sein junges Gesicht blafs gesehen, als er im Boot auf das Leuchtschiff kam und die Wellen stürmisch gingen. Aber der Kapitän kennt seine Pflicht. Durch den kalten Nebel, den fürchterlichen Dunst, in dem alles sonst lautlos versinkt, sind dumpfe Schüsse gekommen und so mufs das Boot hinaus.

Claus Hinrich Ringhoff, der nicht blafs wird, wenn um ihn die See brüllt, schüttelt den Kopf. Es geht zur Nacht. Die da draufsen, wer weifs im Nebel, wo sie liegen, sind auf ihrem Dampfer sicherer als ihre Retter im kleinen Boot. Der Kapitän, der sein Leuchtschiff nicht verlassen darf, hat ein edles Herz und einen heifsen Kopf. Er befiehlt, in einem blinden Zorn, als ihn Ringhoff ohne Augenzwinkern ansehen kann. Das ist Meuterei! Und am selben Abend, während aus dem [illegible] Nebel noch ein paarmal das Schiefsen kommt, schreibt er einen Amtsbericht nach Bookhaven.

Am Morgen hat der Sturm den Nebel in schwarze Wolken gepreßt, die schnell am Himmel hinjagen. Als zwischendurch einmal ein Sonnenschimmer fern auf den weifsen Buschsand fällt, sehen sie den Dampfer dunkel davor liegen. Nun will Ringhoff fahren.

„Geht mich nichts mehr an!“ sagt der Kapitän, der den Ringhoff noch nicht kennt. Aber der holt lächelnd seine Jungen und beginnt die schwerste Fahrt seines Lebens. Zuerst geht es glatt, so glatt wie es gehen kann in einem Sturm von Wellen, hinter denen die Windkraft des Ozeans steht, und noch vor Mittag kommen sie an den Dampfer heran. Der sitzt schräg völlig fest im Sand, unrettbar verloren. Aber so scharf sie spähen: keine Gestalt hebt sich zwischen den zerstörten Masten und geknickten Schornsteinen. Sie zwingen das Boot dicht in den Sturm von Gischt, der an der schwarzen Schiffswand aufsteigt, sie nehmen die hohlen Hände an den Mund und rufen. Keine Antwort, nur der krachende Sturz der Wasser.

Da sind sie gewesen durch hundert Tode, haben ihre harten Hände wund gepreßt an den Rudern, sind glühend heifs geworden in dem eisigen Wintersturm. Und nun war alles nur ein leichter Anfang. Nun mussen sie herum

um den Sand, wo die Gewalt der ganzen Nordsee sich zusammendrängt und die schwersten Wellen vor sich hinfegt wie stäubende Wolken. Jeder von ihnen weifs, dafs er jetzt die knöchernen Arme des Todes rasseln hören wird. Aber als Ringhoff die Korkjacken anziehen läfst, ist kein banger Ernst unter ihnen, nur eine Wut, an den alten Feind heranzukommen, eine Wut wieder einmal zu fühlen, dafs Muskeln zu Stahl werden können. Schon von weitem sehen sie den weifsstäubenden Dampf. Aber es geht nicht glatt heran, Schlag für Schlag schwer gegen die queranstürmenden Wasserstürze. Und einmal sind sie da:

Claus Hinrich Ringhoff steht am Steuer. Er weifs: Drei Wellen wirft die See, drei furchtbare Wellen, und immer ist die dritte der Besen, der alles wegfegt. Es gilt, sie zu bestehen und unter ihrem Schutz schnell um die Ecke zu kommen. Er weifs aber auch, dafs jeder Widerstand die stärkste Welle bricht, und sei es nur ein Faden. So wie ein Mädchen beim Seilchenspringen den Einsprung abwartet, so sie mit ihrem Boot. Eine Sturzwelle rauscht vorbei, noch eine und die dritte. Nun rasend mit hingerissenen Körpern hinterher bis mitten vor die Ecke. Schon kommt sie hinter ihnen her, die erste der drei Schwestern, die immer beisammen sind. Den Anker in den Sand, dafs der Strick sich strafft wie ein Draht und ihre Macht zerschneidet. Die erste jachtert heran mit gewaltiger Brust, sie fühlt sich durchgeschnitten und wälzt ihre zwei Lappen weiter. So die zweite. Aber dann! Wie wenn der ganze Erdball kochend aufjagte; das Brausen wird donnernd wie tausend Kanonen. Wenn jetzt das Seil nicht hält, sieht keiner sein Leuchtschiff wieder. Wie Soldaten vor dem Kommando Feuer, so liegen sie mit ihren Fäusten um die Ruder. Jetzt: Ist das nicht ein Kriegsruf? Ein Jubelschrei? Oder war es die Welle, die kreischend in Stücken weiter rast. Ein Beilschlag in das Seil, noch einer: das Boot ist frei, und ehe noch die drei andern Schwestern zur Rache kommen können, sind sie um die Ecke herum.

Und nun in ruhigerem Wasser an dem Sand vorbei. Unterdessen aber ist der kurze Wintertag herum. Der Nebel kommt zurück und die Dunkelheit fällt hinein. Als sie endlich festen Grund haben, ist es schwarze Dämmerung. Sie ziehen das Boot so hoch in den Sand hinauf, wie sie können. Dann stellt sich Ringhoff vorn in die Spitze und leuchtet mit der Laterne über den dunklen Sand, während die andern gehen, die Schiffbrüchigen zu suchen. Die Dunkelheit wird tiefer. Weiter dürfen sie nicht gehen, als das Licht der Laterne durch den Nebel reicht. So kommen sie nach einer mühsamen Stunde des Suchens zurück, und haben niemand gefunden. Und nun beginnt für sie eine Nacht:

Während allüberall im deutschen Land die Kinder mit glücklichem Lächeln auf dem warmen Mund vom Christkind träumen, während ihre Eltern in hellen Stuben den Weihnachtsbaum schmücken, sitzen die Helden vom Leuchtschiff Nummer zwei eine Nacht von vier Uhr nachmittags bis neun Uhr morgens, siebzehn lange Stunden nafs bis an die Knochen im eisigen Nebel auf dem durchweichten Buschsand. Das Boot ist hoch ins Land gezogen, dafs es die Wellen nicht fortreifsen. Das schwache Flämmchen der Laterne daran ist das einzig Menschliche mit ihnen in dieser Öde. Keiner spricht ein Wort; jeder weifs, hier gilt es: Zähne zusammen! Wer hält's länger aus, der Nordseesturm oder die Jungen vom Elbleuchtschiff Nummer zwei? Einem Ertrinkenden nachspringen, einem rasenden Stier in den Weg treten, dazu reicht die Wut eines Augenblicks. Aber hier in dem nassen Sand sitzen und sich von Sturm und Meer die Minuten vorzählen lassen in einem starken Brausen, wie wenn das Wasser rundherum aus den Himmeln stürze: das können nur sie.

Und endlich — sind das Menschen, deren schwarze Gestalten hier an dem schwarzen Sand im Morgennebel sitzen? Sind es Götter der Vorzeit oder Abgeschiedene? — Endlich wird die schwarze Nacht bleigrau und durch den ziehenden Nebel streicht ein kaltes Leuchten. Einer nach dem andern steht auf und versucht zu gehen. Die Nacht weicht auch aus ihren Sinnen. Sie fühlen, dafs sie keine Meertiere sind hier auf dem Sand, sondern Seeleute vom Leuchtschiff Nummer zwei, die manchmal Karten spielen und tolle Tänze tanzen, wenn sie ans Land kommen.

Einer bleibt am Boot zurück. Ringhoff mit den andern geht den Sand hinauf, die Schiffbrüchigen zu suchen. Noch sind sie keine Viertelstunde weit: da hören sie sprechen, da sehen sie Männer wie sich selbst in Korkjacken.

Von Büsum drüben in Holstein sind sie gekommen und haben die Schiffbrüchigen gefunden.

Und nun — was will rund herum das brüllende Meer und der Nebel, der über den Sand gepeitscht wird — nun beginnt eine schweigende Begrüfsung der Helden: Wickinger, die sich nach einer Todesfahrt zusammenfinden.

Die von Büsum haben ein Rettungsboot und nehmen alle mit. Nur der Kapitän will gleich nach Kuxhaven und Ringhoff mit seinen Jungen fährt ihn hin. Von Buschsand nach Kuxhaven, das sind gradaus fünf Stunden Wegs; und wenn eine Landstrafse da wäre, wollten sie wohl zum Nachmittag hingegangen sein. Aber da ist die Nordsee mit tausend Wellen und mit jeder müssen sie sich schlagen. Als sie mitten drin sind, legt sich der Sturm aufs neue furchtbar ein. Und immer von der Seite gegen das Boot, Welle auf Welle, bis eine stark genug ist, es umzuwerfen. Da thut Ringhoff das letzte, was er weifs, rundum mit dem Beil schlägt er die obersten Planken heraus. Und so halb im Wasser sitzend, durch einen kurzen Tag und einen langen Abend kommen sie gegen zehn in Kuxhaven an und gehen so stolz in den Hafen, wie nur ein Dampfer hineingehen kann. Siebenunddreifsig Stunden von Bord, siebenunddreifsig Stunden aus der Welt.

Die Tochter vom Kommandeur ist gerade im Flur, als sie jemand auf der Treppe hört, der die Schelle nicht finden kann. Sie ist nicht ängstlich und macht auf. Da sieht sie einen nassen Menschen stehen, fährt erst mit der Hand zurück, schreit dann und fängt an zu heulen, hängt sich dem kleinen alten Kerl an den Hals: „Ihr Ringhoff seid wieder da!“

Schon hat's in der Zeitung gestanden, dafs ihn endlich das Meer doch geholt hat: und da ist er doch wieder mit seinen listigen Augen. Sie bringt ihn zum Kommandeur ins Zimmer. Und Claus Hinrich Ringhoff trinkt einen furchtbar steifen Grog und trockene Kleider und Betten sind da für ihn und seine Jungen, so gut, wie sie keiner von ihnen braucht. Sie könnten auf einem Steinhaufen schlafen.

Am andern Nachmittag kommt er zurück auf sein Elbleuchtschiff Nummer zwei. Und der Kapitän, der ihm aus seinem heifsen Kopf den Meuterbrief geschrieben hat, steht da und drückt ihm die Hand und das helle Freudenwasser läuft ihm über das junge Gesicht.

* * *

Du lieber Claus Hinrich Ringhoff, ich weifs nicht, ob du noch lebst und Glück hast mit deiner grofsen stillen Frau und deinem emsigen Sohn. Aber wenn du lebst, so wirst du diese Erinnerungen in den Schubkasten zu den Medaillen legen, die niemals auf deine Brust kamen. Auch die gedruckten Worte wirst du niemand zu lesen geben, als deiner Frau. Aber du wirst den Kopf nach wie vor fest zwischen den Schultern tragen und aus deinem einfältigen Gesicht werden die scharfen Äuglein spöttisch auf die Heimatlosen sehen, die ihre schwächlichen Nerven kurieren wollen in deiner Natur, darinnen man geboren sein mufs, um so lächelnd in der Nordseeluft zu stehn wie du.

Hans Herrmann, Berlin
Blumenmarkt in Amsterdam

E. Asenijeff: Max Klingers „Beethoven“.

Alle grofsen Bildhauer, insbesondere die des klassischen Altertums, seien dumm gewesen,' behauptete einmal ein sehr junger Freund von mir, und diktierte schliefslich, durch meinen Widerspruch gereizt, über all' meine Gegenbeweise achselzuckend, jeder grofse Künstler müsse eigentlich dumm sein.

Wie ich nun vor Klingers „Beethoven“ stand, gingen mir die Augen auf; hatte sich mein Freund auch nicht sehr geschickt ausgedrückt — recht hatte er eigentlich doch; wieviel mehr würde so mancher als Künstler sein, verdürben nicht seinem naiven Künstlerempfinden kluge klügelnde Gedanken eines Vielwissenden das Konzept.

Dafs Max Klinger gewaltig viel oder vieles kann, wird vor diesem merkwürdigen Werke niemand bestreiten; meisterhaft ist das Werk, meisterhaft in allen Teilen, aber dafs es das auch als Ganzes sei, können doch wohl nur Schwärmer behaupten.

Dem Ganzen als Einheit gegenüber ist Klinger nicht Meister geblieben — er hat sich nicht selbst bemeistert.

Jahrelang hat der Künstler das Werk in sich getragen, jahrelang daran geschaffen, skizziert, geformt und komponiert, gewählt und verworfen, wie er auch jahrelang unermüdlich nach tonrichtigen Stoffen suchte; — dem äufseren Reichtum des Werkes ist das alles zu gute gekommen, nicht seiner inneren Gröfse.

Klinger hat nicht die Kraft gehabt, die übervielgestaltende Phantasie eines höchst geistreichen Kopfes zu bändigen — für den heiligen Dienst der einen Sache, der einen Seele aller grofsen, ohne Rest ausgereiften Kunst, der schönen Einfachheit, der reinen Selbstverständlichkeit — oder wie man das Unfafsbare sonst noch nennen will.

Mein Freund hat recht — hätte sicher vor diesem Werke recht gehabt, wenn er sich dahin ausdrücken würde: Als Mensch, als Denker, als schwärmerischer Verehrer des grofsen Tonerzeugers mochte er so klug, so kultiviert sein, wie er konnte oder wollte — schade, dafs er sich als Künstler nicht dümmer gab.

Nicht nur viel sagt dieses Werk, es sagt zu viel — es plaudert beinahe. Und hier kann ich gleich einfügen: dies „Zuviel“ ist eben dem unsterblichen Geiste dessen, den es wie einen Olympier ehren soll, widersprechend. Einen geistreich-unruhigen Richard Wagner, welcher vom „Holländer“ bis „Parsival“ so viele Stile beherrscht, dafs Zola sein Schaffen nicht ganz mit Unrecht die Arche Noah der Kunst benannte, hätte ein so gestaltetes Werk richtig charakterisiert, einem Beethoven thut es Unrecht. Schon das Olympiertum, das Zeushafte, steht ihm kaum an, ihm, der die Kunst zur Erde, zur Quelle, zur Natur zurückführte! Aber vor allem: Beethoven war auch bestürmt vom Vielerlei der Gedanken, der Empfindungen aller Art — wie hat er den Sturm gebändigt zur ruhigen, einfachen Klarheit, zur wahrhaft meisterhaften Tiefe und Gröfse!

Nun — nicht ein jeder erklimmt so hohe Stufe, und keiner kann über sich selbst hinaus.

Wohl darf man sagen, dafs ein so bedeutendes Werk bildnerischer Kunst von dem Radierer Klinger nicht vorauszusehen war — aber schaut man genauer zu, so finden wir in jenem doch den gleichen Mann, dem die Fülle geistvoller Gedanken und Beziehungen ein Blatt Radierkunst nicht genügen liefs, der sich in grofsen Serien aussprechen mufste.

Wer kennt nicht die wundervolle Radierkunst-Serie „Brahmsphantasien? — Nun, zerlegen wir einmal das neueste Werk des Bildhauers in seine Teile, und die „Serie Beethoven“ ist da.

Ein kleines Prachtwerk, vor kurzer Zeit erschienen, hat diese Arbeit der Zerlegung in erklärendem Sinne der Entstehungsgeschichte übernommen.*

Einem jeden Teil und Teilchen wird es gerecht, und wir staunen über den Fleifs des originellen, geistreichen Mannes — über eins aber am meisten!

Da giebt ein Blatt den Hauptteil des Werkes allein wieder: Beethoven und den Adler. Der mächtige Sessel fehlt, Rück- wie Bronzearme. Der Meister-Gott thronend nur auf einem niederen Sitz — aber wie grofs steigt die Form seines jetzt ganz sichtbaren Körpers empor — wie anders wirkt diese einfache, unpathetische Haltung.

Die fast drohend geballten Fäuste verraten die Anstrengung und Aufregung eines mächtigen, inneren Kampfes. Stark vorgebeugt lauscht das ganze schöne Marmorbild, und in den Zügen wühlt der Sturm des visionären, schöpferischen Denkens — nicht das träumerisch-schwermütige des „Pensore“, des Giuliano Medici, des grofsen Buonarotti, nein das Denken der That, die werden will; noch ein letztes Aufzucken der finsteren Brauen unter der durcharbeiteten Stirn — es ist geschehen — der Adler erhebt sich — und wem Musik gegeben, dem braust es unwillkürlich in den Ohren — die Eroica, die Neunte!

Schade, dafs der Schaffende das so nicht sah — er hätte den ganzen Prachtsessel mitsamt Christus, Johannes, Maria, Magdalena, Aphrodite, Tantalus, Adam und Eva, Elfenbein-Kinderköpfen, ruhenden Menschen und Palmen beiseite geschafft — in ein Kunstgewerbemuseum vielleicht!

Wir aber hätten einen grofsen „Beethoven“ gehabt, weil wir einen einfachen hatten. Was

* E. Asenijeff, Max Klingers Beethoven (Herm. Seemann Nachf., Leipzig).

hätte es verschlagen, wenn die Übereifrigen keine überschäumenden Wegweiser-Broschüren hätten schreiben können, welche mit dem halbmystischen Zeus des Phidias beginnen, den höchstens die Archäologen und Philologen von Münzen her kennen, den keine Kopie auf uns gebracht. Himmel und Erde und die halbe Weltgeschichte und noch etwas mehr werden da zu Klingers Ruhm in Anspruch genommen, ein Feuerwerk, das sein Werk für kurze Zeit phantastisch beleuchtet, das er überdies gar nicht nötig hat!

Freilich — Michel-Angelos „Moses“ kennt diesen papierenen Schneefall von Erklärungen auch — aber der hat einen Vorteil vor Klingers Werk als Ganzes, er braucht solcherlei nicht. Gerade er sei hier als ein Beispiel genannt, wie sehr doch ein Künstler klug sein kann und vielgewandt, ein tiefer Empfinder und Philosoph, ja ein geistvoller Sonettendichter, — aber als Künstler stellt er sein Werk so hin, dafs man meint, nun ja, so, eben so müsse es sein — und das könne wohl auch ein anderer, kurzum, das was mein Freund „dumm“ nannte.

Aber wenden wir uns auch gegen die Kunstphilister, welche vom „nackten Kerl“ reden und nach Kostüm schreien, als ob man nicht mehr, ohne das Schneiderhandwerk in Anspruch zu nehmen, reinmenschlichen Gedanken Ausdruck geben dürfte, und gegen die „Kunstmufsmüssen-Männer“, welche mit ihrer Schachtel herbeigelaufen kommen und zetern, dafs das Werk da nicht hineinpasse. Die Häufung des Gedanklichen an diesem Werk, dafs es nicht zu einer ganz konzentrierten abstrakten Einheit wurde, ist sein grofser einziger Nachteil. Aber dasselbe Gedankenhafte an ihm macht auch alle seine Vorzüge aus. Echt deutsch ist dieser Hang zur Idee, er lebt und ringt in der Klingerschen Schöpfung, — und in Unversöhnlichkeit mit starren Gesetzen der klassischen Form. Diese Unversöhnlichkeit aber ist hier so grofs, der Widerspruch so stark, die Eigenart uns so vertraut und allem Fremden so fremd, dafs es uns die Hoffnung auf eine deutsche Bildhauerkunst geben kann. Darin ist dieser „Beethoven“ ein Fortschritt, — und einer der bedeutsamsten seit Jahren. Hans Lücke.

Max Liebermann, Berlin
Alte Frau am Fenster

Klingers Beethoven vom Standpunkt des Musikers aus.

Wie kommt Saul unter die Propheten, und wie kann sich ein Tonkünstler, der in den bildenden Künsten nicht Rang noch Titel hat und der, was sonst in der Journalistik leider häufig genug der Fall ist, seinen Mangel an Wissen und Erfahrung nicht einmal durch eine gewisse Feder-Routine auf diesem Gebiete zu ersetzen vermag, wie kann sich der „blutige Laie“ auf dem Gebiete der Bildhauerei erdreisten, über das meisterörterte plastische Kunstwerk des Jahres ein Urteil zu fällen? Und dennoch wird man es dem Musiker nicht verwehren dürfen, über die bildhauerische Verkörperung desjenigen, den die musikalische Welt als höchsten Heros verehrt, seine Meinung zu äufsern. Gehört zwar Beethoven der ganzen

MAX KLINGER
BEETHOVEN
(in seiner Aufstellung zu Düsseldorf)

Photographieverlag E. A. Seemann, Leipzig.

Aber wenden wir uns auch gegen die Kunstphilister, welche vom „nackten Kerl“ reden und nach Kostüm schreien, als ob man nicht mehr, ohne das Schneiderhandwerk in Anspruch zu nehmen, reinmenschlichen Gedanken Ausdruck geben dürfte, und gegen die „Kunstmufsmüssen-Männer“, welche mit ihrer Schachtel herbeigelaufen kommen und zetern, dafs das Werk da nicht hineinpasse. Die Häufung des Gedankenlichen an diesem Werk, dafs es nicht zu einer ganz konzentrierten abstrakten Einheit wurde, ist sein grofser einziger Nachteil. Aber dasselbe Gedankenhafte an ihm macht auch alle seine Vorzüge aus. Echt deutsch ist dieser Hang zur Idee, er lebt und ringt in der Klingerschen Schöpfung, — und in Unversöhnlichkeit mit starren Gesetzen der klassischen Form. Diese Unversöhnlichkeit aber ist hier so grofs, der Widerspruch so stark, die Eigenart uns so vertraut und allem Fremden so fremd, dafs es uns die Hoffnung auf eine deutsche Bildhauerkunst geben kann. Darin ist dieser „Beethoven“ ein Fortschritt, — und einer der bedeutsamsten seit Jahren.

Hans Lücke.

Max Liebermann, Berlin
Alte Frau am Fenster

Klingers Beethoven vom Standpunkt des Musikers aus.

Laie“ auf dem Gebiete der Bildhauerei erdreisten, über das meisterörterte plastische Kunstwerk des Jahres ein Urteil zu fällen? Und dennoch wird man es dem Musiker nicht verwehren dürfen, über die bildhauerische Verkörperung desjenigen, den die musikalische Welt als höchsten Heros verehrt, seine Meinung zu äufsern. Gehört zwar Beethoven der ganzen

BRENDAMOUR, SIMHART & Co

Menschheit an: so vollständig verstanden, so ganz in seine leidenschaftlichen Pulsschläge, in seine weltfernen Stimmungen hinein begriffen wird er doch erst vom Musiker.* Und hat wirklich ein Musiker seinen Beethoven erfafst, so darf ihm auch nicht das Recht abgestritten werden, darüber zu urteilen, ob Klingers Beethoven dem Ideal, das sich in des Musikers Seele auf Grund zahlreicher Porträts und Skulpturen, als ein Niederschlag der Eindrücke, die Beethovens Meisterwerke in ihm jahrein jahraus erzeugen, entspricht oder nicht. Schon gelegentlich der Klingerschen Brahms-Radierungen erhoben sich nicht wenig Stimmen, welche behaupteten, Klinger habe die musikalischen Vorwürfe, die er mit der Radiernadel festzuhalten und auszubeuten versucht, vielfach in Beleuchtungen gerückt, die sie ursprünglich nicht besafsen, er habe Brahms über- oder unter-, jedenfalls aufser-„Brahmset", habe in ihn hineingetragen, was nicht darin lag. Ist das nun wirklich der Beethoven, wie die musikalische Welt ihn kennt und verehrt? Entspricht dieser Olympier im wunderlich gewaltigen Thronsessel, mit dem Herrschersymbol des Adlers ihm zu Füfsen, dem Bild, das sich die engere musikalische Welt von ihm entwirft? Hat Klinger uns unsern Beethoven geschenkt? Besitzt dieser Beethoven wirklich die charakteristische Eigenschaft des genialen Kunstwerks: die bestmögliche Darstellung zu bilden?

Diese Frage ist, wie das auch von fachmännischer Seite in Ihrem Artikel geschieht, in bezug auf die Hauptsache, Beethoven und den Adler, unbedingt zu bejahen. Gleich der erste unmittelbare Eindruck, der sich bei wiederholter Betrachtung nur noch vertieft, der uns, nachdem wir uns in die virtuosen und vielleicht überwuchernden Details versenkt und dabei den Gesamteindruck verloren, immer wieder zum Hauptmotiv zurückführt, dieser unvertilgbare, unauslöschliche Eindruck der Gestalt und des Gesichts ist allerdings der, dafs hier der Schöpfer der Neunten und der Missa Solemnis in unvergänglichem Marmor vor uns

Julius Exter, Übersee
Ländliche Szene

Gestalt angenommen hat. Mehr der Schöpfer dieser beiden Werke, also mehr der späte, als der Beethoven der mittleren Epoche, mehr der aus einer ungeheuren Konzentrierung seiner Kräfte besonnen schaffende Meister, als der aus überschäumender Jugendkraft heraus schöpfende Mann: der Gealterte, der das Verhängnis seines Lebens — Taubheit und Enttäuschungen — bereits erlitten und mit prometheïschem Vergöttlichungsdrange überwunden hat, als der frohgemute, etwas derbe, aber gesellig aufgeknöpfte rheinische Musikantensohn, dessen reiche Gaben die Wiener Aristokraten entzückten. Weil nun aber Beethoven nicht er selbst wäre ohne die neunte Symphonie und die Messe, so war es ganz richtig von Klinger, in die Gesichtszüge des Titanen die leisen Ernstesfurchen dieser Werke hineinzugeheimnissen.

Noch mehr mufs den Musiker gerade derjenige Augenblick gewinnen, in welchem Beethoven verewigt worden ist. Dafs dieser Augenblick nach Lessingscher Vorschrift nicht den Gipfel, sondern die Vorstufe dazu, nicht die Lösung des Knotens, sondern die Schürzung desselben darstellt und darum sehr glücklich gewählt wurde, ist bereits von anderer Seite klargelegt worden. Auch ist gerade dieser Augenblick der höchste im Leben des schaffenden Künstlers. Der Stoff, den er künstlerisch zu formen strebt, ist in seiner Phantasie nicht allein gehäuft, er ist in unserm Kunstwerk bereits gesichtet und gesiebt, schon hat sich Gleichwertiges zum Ähnlichen gesellt, schon ist die Kluft zwischen den Gegensätzen ebenso streng abgeteilt, wie diese an anderer Stelle

* Wenn der Verfasser dieses Artikels sich hier zum Wortführer der Musiker von Fach macht, so muss er allerdings alle diejenigen ausschalten, welche noch nicht dazu gelangt sind, die Nacktheit wenn nicht als die unerlässliche Erscheinungsform, so doch als ein wesentliches Verstärkungsmittel der Idealgestalt anzusehen. Er hat bei dieser Gelegenheit mit Betrübnis wahrgenommen, dass die allgemein künstlerische und wissenschaftliche Bildung unter seinen Fachgenossen trotz vieler glänzender Ausnahmen namentlich in Westdeutschland sowohl mit der fortgeschrittenen Allgemeinbildung wie mit der Verfeinerung der reproduktiven und der Vermannigfaltigung der produktiven Musik keineswegs Schritt gehalten hat. Dass mit Leuten, die in dem nackten Oberkörper des Klingerschen Beethoven ein unverzeihliches Verbrechen erblicken, keine Erörterung möglich ist, bedarf keines Nachweises. Nach ihren Anschauungen fehlt sogar dem sehr würdigen Bonner Beethovendenkmal von Hähnel ein wesentlicher Umstand zur Vollkommenheit: der Cylinder!

überbrückt sind, wie denn über dem ganzen Stoff bereits der einende Gesichtspunkt in majestätischem Zielbewufstsein thront, wie der Spiegel, aus dem das Ganze wie ein einheitliches Zauberbild herausstrahlt, nur noch der Beleuchtung bedarf. Die Stellung könnte nicht anders sein: die vorgebeugte Haltung des Mannes, welcher der Welt der schalen Mittelmäfsigkeit zu entfliehen trachtet, um das künstlerische Ziel in ungetrübter, unverkümmerter, unzerstreuter Form anzuschauen, die Faust, die sich zusammenballt, um den noch so spröden Stoff zu glätten, die übereinandergeschlagenen Beine, die, weit entfernt, der sonstigen nachlässig behaglichen Träumerei zum Dolmetsch zu dienen, in diesem Falle das Bild höchster Energieentfaltung nur noch verstärken, die ganze etwas zusammengekauerte Haltung: das ist fürwahr der Schöpfer der Messe und der Neunten.

Der Adler ist zum Auffluge bereit. Anders wie die zwei Raben Wotans, die, von ihm getrennt, auffliegen, um ihm die Erfüllung des Fluchs und die sich daran anknüpfende Feuerläuterung der sündigen Welt zu verkünden. Dieser Adler ist Beethovens ständiger Gefährte, das Symbol seiner Herrschermacht. Gewifs ist er, wie die ganze Haltung Beethovens im Thronsessel, griechischem Zeus-Muster nachgebildet. Aber bei der Beliebtheit des Adlers in unserer Heraldik werden wir uns des griechischen Ursprungszeugnisses des Adlers kaum bewufst, und wenigstens die sitzende Stellung war angesichts der Wahl des Augenblicks, in welchem der Meister zu schildern war, die einzig mögliche. „Hinan", raunt ihm der flugbereite Adler zu, „in die Wolken, in den Äther, in dein Reich, in das ich dich so oft geführt, um dort Schöneres und Gewaltigeres zu schauen, als du je geschaut, fernab von dieser Welt der Zerstreuung und Mittelmäfsigkeit, die dich nur hindert, das, was dich erfüllt, in reinster Form zu schauen. Dein Zaubergewand, das sich um deine Kniee schmiegt, wird sich zum sicheren Wolkenlager formen und dich über die Lande geleiten. Hinan zum Äther, wo die Sphären ihr ewiges, unvergleichliches Lied summen." Dieser Adler ist so vielsagend, so voll Tiefe und so voll naiv elementaren Aufschwunges, dafs er als Kunstwerk seinem Gebieter Beethoven durchaus ebenbürtig ist. Aus dem Herrschafts-Attribut ist hier der Träger des künstlerischen Aufschwunges, der Leiter auf dem Wege der thatbereiten künstlerischen Gestaltung geworden.

Ist Beethoven, wie schon mehrmals angedeutet, hier weit mehr Prometheus als Zeus trotz der äufserlich dem Zeus ähnlichen Anordnung, mehr der durch eiserne Willenskraft und das Gefühl der höchsten Anspannungsfähigkeit seiner Kräfte hervorragende Mensch, als der in ruhigem Machtgefühl waltende Heroe, so büfst er freilich an eigner Machtvollkommenheit dadurch ein, dafs er des Adlers bedarf, um ins Gebiet des Ideals hinaufzuschweben. Dennoch wird keiner, der den Adler beobachtet und begriffen hat, ihn missen wollen.

Der Adler raunt dem Meister zu: „Entflieh der Welt!" und insofern die fünf Genienköpfe auf dem kunstvollen Ornament-Band um den Thron diese Welt versinnbildlichen, aber auch insofern sie die Aufgabe inspirierender Stimmen (wie vielfach behauptet wird) erfüllen sollen, so oder so beginnen bei ihnen die Einwände, die gegen den Klingerschen Beethoven als Gesamtkunstwerk auch vom musikalischen Stand-

Georg Lührig, Dresden
Jugend und Alter

punkt aus zu richten sind. Sind dies nämlich die Lockungen der Welt, denen sich Beethoven zu entwinden trachtet, so sind die drei inneren Kinderköpfe zu rührend und unschuldsvoll, besonders das mittlere mit dem unsagbar keuschen Kindsgesicht, als dafs nicht die Eck-Köpfe, zwei reichlich frohsinnig gehaltene Frauenköpfe, allzusehr dagegen abstechen, als dafs sie sich mit ihnen zu einem Ganzen vermählten. Sind es aber inspirierende Stimmen, so widerstreitet wieder der Ausdruck der beiden Frauengesichter als zu weltlich und obenhin lächelnd, gar dasjenige rechts mit dem fast genrehaft erhobenen Zeigefinger, dem Gesamtbilde Beethovens, der doch auch in seinen Scherzi, seinen Humoresken zu derb und starkknochig, ein wenig ungeschlacht und eckig war, um solchen Bildern, wie diesen, einen wesentlichen Anteil auf sein Seelenleben zu gestatten. Die Widersprüche und Einwände vermindern sich keineswegs, wenn wir die Rückseite des Sessels in Augenschein nehmen. Zunächst die Flanken! Mufsten es gerade Adam und Eva mit ihrem Sündenfall, auf der andern Seite Tantalus mit einer eigens zu diesem Zweck erschaffenen Tantalidin (in der griechischen Sage ist Tantalus stets allein geblieben) sein, die sich auf Beethovens Sessel niederliefsen? Tantalus mit dem Nie-erreichen-können des ihm vorschwebenden Genusses ist gewifs als Sinnbild der „nie befriedigten Sehnens-Qual", die nicht lediglich in des verstümmelten Klingsor Brust rumort, treffend gedacht, der Sündenfall als Ausdruck des Fluches, der uns das einmal verscherzte Paradies nur durch geduldige Seelenläuterung wiedergewinnen läfst, in dieser Deutung nicht minder, aber beides ist gerade für Beethoven doch etwas weit hergeholt und wenigstens erst auf dem Umwege der Deutung, wenn nicht der Deutelei mit ihm in Verbindung zu bringen. Die Rückseite aber, welche den Sieg des Christentums über das Heidentum schildert, — oben Christus am Kreuz, ein wenig unterhalb Johannes, der mit stürmisch unmutiger Gebärde die ganz unten stehende Venus nebst Kompanie zurückdonnert —, bildet hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung eigentlich ein starkes Argument zu gunsten des Griechentums, insofern die Trägerin des Lasters mit liebevollster Sorgfalt und in schwellender Üppigkeit aus dem Relief hervorspringt, während der Erlöser sich mit einer andeutenden Skizzierung begnügen mufs. Selbst der in seiner Haltung wahrhaft prächtige Johannes (auf den ja auch in Ihrem Fachartikel hingewiesen wird) mufs hinsichtlich seiner Ausarbeitung weit hinter Frau Venus nachstehen. Neue Frage: Was hat dies alles mit Beethoven zu thun? Er war doch auch nicht einmal ein Altertumssammler, der diesen Sessel, an sich ein originelles Meisterstück und eine Fundgrube virtuoser Technik, als Kostbarkeit hütete, oder der, wie Wagner, eines prunkhaften Milieus bedurfte, um seine Phantasie aufzufrischen. Der schlichte Beethoven mit seinem Junggesellenjammer, seinen ewig wechselnden Haushälterinnen, seinen 66 Kaffeebohnen u. s. w.

„Hinan!" raunt der Adler. Entschwingen wir uns wieder dieser Einwände, tauchen wir aus diesen Details wieder hinauf zur Anschauung des Ganzen. Und da kann ich doch wieder nur bekennen, dafs das Ganze der Hauptsache nach auch vom Musikerstandpunkt aus und auch bei mehrmaliger Betrachtung einen überwältigenden Eindruck hinterläfst, und dafs ich das Wort einer jungen Nihilistin vollauf zu würdigen gelernt habe, welche gestand: „Ich, die ich an nichts glaube, habe wieder ein Ideal gefunden, zu dem ich beten kann." Dr. Otto Neitzel.

Fritz von Uhde, München
In der Sommerfrische

Die Orestie des Aeschylos.

Ein kleines Zeichen für ein künstlerisches Heranreifen unserer Zeit ist das Erstarken des Bewufstseins, dafs die Tagesereignisse der Kunst eigentlich mit der Kunst nichts zu thun haben. Dies gilt besonders für die Darbietungen der Theater, die der Gefahr, zu verflachen und gewerbsmäfsiger Ausbeutung zu folgen, am meisten ausgesetzt sind und dies Privileg denn auch nach Kräften ausgenutzt haben und ausnutzen. Wer ein Haus baut, das tausend und mehr Personen fafst; wer in diesem Haus allabendlich spielen d. h. solche Einnahmen erzielen will, dafs er dies kann; wer jedem, der einen bestimmten Betrag erlegt, den Eintritt gestattet und nicht nur den Eintritt, sondern damit selbstverständlich das Recht, mitzusprechen, der mufs von wirklicher Kunst eine merkwürdige Auffassung haben, wenn er meint, dafs er hier etwas bieten kann, das fortdauernd den wirklich schöpferischen Geist seiner Zeit widerspiegelt. Es lassen sich allerdings Ausnahmeerscheinungen anführen, wie z. B. das Bayreuther Festspielhaus; diese stehen jedoch so weit ab, dafs auch sie für die Weiterentwickelung nicht so sehr in Betracht kommen. Sie sind unter so einzigartigen Begleiterscheinungen zustande gekommen, und dienen so exklusiv einer Idee, dafs von ihnen eine fruchtbare Beeinflussung schwer zu denken ist, viel eher die Aufforderung zu sklavischer Nachahmung. Wie ja jetzt allenthalben die Richard Wagner-Festspielhäuser in die Höhe schiefsen. Dies ist kein Zeichen für die wohlthätige Verbreitung der Empfänglichkeit für die Kunst, sondern nur ein Beweis dafür, dafs es mit Knute und Drill endlich erreicht wurde, dafs der Bau solcher Häuser sich eben rentiert. Richard Wagner ist damit sehr schlecht gedient — wenn anders nicht in ihm schon die Keime lagen, die diese Früchte zeitigten. Doch läfst sich dies hier ganz davon trennen. Richard Wagners Ideen mögen gewesen sein, welche sie wollen — hiermit haben sie nichts zu thun. Die geschäftliche Ausbeutung einer Idee hat mit der Idee selbst nichts gemein.

Wer also diesen Rattenkönig, der in Frage kommt, sobald das Theater auftaucht, diesen Rattenkönig von Ursachen und Wirkungen, Zusammenhängen und Abhängigkeiten recht bedenkt, der wird nicht verlangen, dafs es anders sein sollte. Und wer dies eingesehen hat, den wird es im Grunde auch nicht mehr stören. Wenn er hier helfen, ändern will, wird er sich nach anderer Seite umsehen, das Alte liegen lassen, Vergangenes vergangen sein lassen. Es ist nicht Aufgabe unserer Zeit, Morsches zu stützen, sondern Neues aufzubauen. Was fallen will, falle. Je eher, desto besser. Wozu Besserungsvorschläge? Wir brauchen sie nicht. Was wollen wir von ihnen? Nicht mehr und nicht weniger als nichts. Nein — nicht Stützbalken wollen wir ihnen liefern; keine Reden wollen wir, keine Versöhnungen, keine Kompromisse. Unsere Aufgabe ist: Hütten zu bauen, Heimstätten zu errichten, die vielleicht noch niemand beachtet, die aber die einzige Zuflucht sein werden für die obdachlose und ratlose Menge, wenn der Palast einstürzt. Sehen wir dann zu, dafs wir den Schatz besser und reiner bewahren. Denn erst das wird zeigen, ob wir das Recht hatten, anzuklagen.

Haben wir denn Schauspieler? In den ersten Jahren nach der Gründung des deutschen Theaters in Berlin schien es so. Es schien so, als dürfte man Erwartungen hegen für die Zukunft. Man hatte versuchen gelernt, ein modernes Stück modern zu geben. Diese Schauspieler hatten sich das Leben angesehen und hatten eine Ahnung von einer neuen Psychologie und deren Umsetzung ins Praktische, in Ton, Gebärde und Gestalt. Sie hatten den Leuten auf den Mund gesehen und manchmal auch ins Herz. Es war daher bei ihnen bis zu einem gewissen Grade eine Kunst zu beobachten, eine feine und zurückhaltende Kunst; sie arbeiteten und hatten eine Freude daran. Spurlos scheint das alles vorübergegangen zu sein. Wo ist das Weiter? Wo sind die Schauspieler, die „sprechen“ können? Die noch einen Klang in der Stimme haben? Denen ihre Stimme ein Instrument ist — vielsaitig, fein und gefügig? Die Hälfte ihrer Worte lassen sie unbeanstandet unter den Tisch fallen — was kümmern sie sich um die spezielle Akustik ihres Hauses! Gleich lächerlich wirken sie überall — in einem Jambendrama wie in einem modernen Stück, und die Menschen des Äschylus werden unter ihren Fäusten zu aufgeblasenen Puppen. Sind das überhaupt noch Schauspieler? Wo ist hier der „Stil“? Naiv folgen sie nur der einen Regel, — Gott weifs, wer sie fand und ihnen eintrichterte —, dafs im Affekt die Gliedmafsen streben, sich durch eine Bewegung von der Last der Gefühle zu befreien. Und dies deuten sie dahin aus, dafs die Gliedmafsen eine Bewegung zu machen streben, die genau dasselbe ausdrückt, wie der Affekt. Drängt sich ein „Ach!“ des Schmerzes und der Trauer über ihre Lippen, so kann man zehn gegen eins wetten, dafs sie die Hände ein halbes Meter über den Kopf strecken. Kein Mensch weifs — auch sie nicht — wo das begründet steht, aber sie thun es. Thun es in Berlin, in München, thun es überall. Jeder Mensch hat sein eigenes Seelenleben und seine eigene Art, es auszudrücken, oder auch, es nicht auszudrücken. Doch für die Schauspieler scheint es keine Individuen, sondern nur Klassen zu geben. Vermöge und mit Hilfe dieser vereinfachten Methode hauen

MAX KRUSE
JUNGE LIEBE

Die Orestie des Aeschylos.

nicht weniger als nichts. Nein — nicht Stützbalken wollen wir ihnen liefern; keine Reden wollen wir, keine Versöhnungen, keine Kompromisse. Unsere Aufgabe ist: Hütten zu bauen, Heimstätten zu errichten, die vielleicht noch niemand beachtet, die aber die einzige Zuflucht sein werden für die obdachlose und ratlose Menge, wenn der Palast einstürzt. Sehen wir dann zu, dafs wir den Schatz besser und reiner bewahren. Denn erst das wird zeigen, ob wir das Recht hatten, anzuklagen.

Haben wir denn Schauspieler? In den ersten Jahren nach der Gründung des deutschen Theaters in Berlin schien es so. Es schien so, als dürfte man Erwartungen hegen für die Zukunft. Man hatte versuchen gelernt, ein modernes Stück modern zu geben. Diese Schauspieler hatten sich das Leben angesehen und hatten eine Ahnung von einer neuen Psychologie und deren Umsetzung ins Praktische, in Ton, Gebärde und Gestalt. Sie hatten den Leuten auf den Mund gesehen und manchmal auch ins Herz. Es war [illegible] in einem gewissen Grade eine Kunst zu beobachten, eine feine und zurückhaltende Kunst; sie arbeiteten und hatten eine Freude daran. Spurlos scheint das alles vorübergegangen zu sein. Wo ist das Weiter? Wo sind die Schauspieler, die „sprechen“ können? Die noch einen Klang in der Stimme haben? Denen ihre Stimme ein Instrument ist — vielsaitig, fein und gefügig? Die Hälfte ihrer Worte lassen sie unbeanstandet unter den Tisch fallen — was kümmern sie sich um die spezielle Akustik ihres Hauses! Gleich lächerlich wirken sie überall — in einem Jambendrama wie in einem modernen Stück, und die Menschen des Äschylus werden unter ihren Fäusten zu aufgeblasenen Puppen. Sind das überhaupt noch Schauspieler? Wo ist hier der „Stil“? Naiv folgen sie nur der einen Regel, — Gott weifs, wer sie fand und ihnen eintrichterte —, dafs im Affekt die Gliedmafsen streben, sich durch eine Bewegung von der Last der Gefühle zu befreien. Und dies deuten sie dahin aus, dafs die Gliedmafsen eine Bewegung zu machen streben, die genau dasselbe ausdrückt, wie der Affekt. Drängt sich ein „Ach!“ des Schmerzes und der Trauer über ihre Lippen, so kann man zehn gegen eins wetten, dafs sie die Hände ein halbes Meter über den Kopf strecken. Kein Mensch weifs — auch sie nicht — wo das begründet steht, aber sie thun es. Thun es in Berlin, in München, thun es überall. Jeder Mensch hat sein eigenes Seelenleben und seine eigene Art, es auszudrücken, oder auch, es nicht auszudrücken. Doch für die Schauspieler scheint es keine Individuen, sondern nur Klassen zu geben. Vermöge und mit Hilfe dieser vereinfachten Methode hauen

BRENDAMOUR.SIMHART & Co

sie ihre Rolle wie Berserker zusammen und werfen die Fetzen, die noch übrig bleiben, dem entsetzten Zuschauer zur gefälligen Benutzung und Rekonstruktion vor die Füfse.

Wo sind die Regisseure, die hiergegen auftreten? Ja, haben wir denn eine Regiekunst? Hieran zu glauben, ist mehr als Optimismus. Das Stück mufs doch von irgend jemand in Szene gesetzt sein? Wohl! Wenn man diese Voraussetzung als feststehend annimmt, als Ausgangspunkt, gelingt es einem vielleicht, Anhaltspunkte dafür zu gewinnen, dafs so etwas wie ein Regisseur noch existiert. Er entfaltet eine rührende Rücksicht, Zurückhaltung und Entsagung. Fast nirgends spürt man eine aufdringliche Hand. Und doch achtet er genau darauf, dafs alle Personen ordentlich kommen und gehen, dafs sie dem Publikum nicht den Rücken drehen und dafs der Donner im gegebenen Moment richtig klappt. Freilich gelingt es mit Kommen und Gehen und Rückenzudrehen und Donner nicht recht, das Stück als ein einheitliches Bild darzustellen, das zu entschleiern, dessen einzelne Züge fein und nachdrücklich herauszuarbeiten eigentlich Sache des Regisseurs wäre. Doch wäre damit der Regisseur bei jedem neuen Stück vor eine Aufgabe gestellt, und es ist leichter, sich an Äufserlichkeiten genügen zu lassen, als sich eine gute und neue Aufgabe zu stellen, die zu lösen wichtiger wäre als alles andere. Dies ist unbequem und bringt auch nicht viel mehr ein als das Gefühl, dafs man sich selbst mit dieser Auffassung am besten ehrt, am höchsten stellt. Doch scheint diese Beobachtung recht fern zu liegen, da man doch annehmen müfste, dafs sie anderen sonst schon in den Sinn gekommen wäre. Da aber drängt sich eine andere Beobachtung dazwischen: haben wir denn ein Publikum, das solches alles verlangt?

Oder — was noch schwerer wiegt: haben wir denn Autoren, die solches verlangen? Nicht mit Worten verlangen, sondern dem Geiste nach?!

Das, was d'Annunzio — klug und meisterhaft, wo es nachzuempfinden gilt, unfruchtbar, wo das Schaffen beginnt — sich ersehnt, — in der Tragödie der Griechen liegt es, in reicher, ungebändigter Fülle bewahrt. Hier weilen seine Götter. Er hat wohl ihren Ruf vernommen, der ihn entzückt; aber ihr Geist, ihr Blut ist ihm fremd geblieben. Je grandioser eine Schöpfung ist, um so unerbittlicher verschliefst sie sich nachahmenden Händen und es ist das Schönste an diesen Schöpfungen, die ewig bleiben werden, — in diesem stolzen Bewufstsein schlummert ihr tiefster Reiz —, dafs sie etwas in sich tragen, einen innersten Kern, der sich nur dem offenbart, der rücksichtslos vordringt, und dieser Kern heifst: Abwehr. So berückend sie sind, es ist das Gröfste und Verführerischste an ihnen, dafs sie Feindschaft gegen sich selbst predigen. Sie wollen nichts Bleibendes geben, kein Mafs, kein Ziel, nur eines wollen sie: in die Zukunft weisen! Es ist darum sehr thöricht geredet, wie man es allenthalben lesen konnte, dafs die Wiedererweckung der Orestie nur unser „Interesse" in Anspruch nehmen, uns innerlich nichts geben könne. Nein, diese Aufführungen bedeuten das gröfste künstlerische Ereignis der letzten Jahre! Dies auseinanderzusetzen, ist hier nicht angängig, da der Raum dazu mangelt. Viele sehen in Baireuth die höchste künstlerische Offenbarung verwirklicht. Aber die Schauer, die diese vor mehr als zweitausend Jahren geschriebenen Tragödien wecken, bleiben in Baireuth stumm, obwohl sie Vorbild auch für Richard Wagner waren. Es verdient darum hervorgehoben zu werden, dafs es eine That ist, wenn ein Theater es wagt, ein solches Werk in den Rahmen der alltäglichen Abend-Aufführungen aufzunehmen. Der eigentliche Ruhm der Wiedererweckung gebührt jedoch Berlin, wo am 24. November 1900 die erste Aufführung stattfand.

Vor beinahe zwei Jahren fand die erste Aufführung der Orestie in Berlin statt. Ein Vergleich zwischen der Berliner und der Münchener Aufführung kann einen Fingerzeig geben, in welcher Richtung sich die Kunst der Bühne entwickeln mufs, um den künstlerischen Anforderungen, die wir auf anderen Gebieten sonst stellen und die immer energischer gestellt werden werden, einigermafsen gerecht zu werden oder wenigstens nachzukommen. Sollten nicht die Stimmen recht haben, die das Theater, als eine Anstalt, die für die Tages-Ereignisse und -Bedürfnisse zu sorgen habe, überhaupt aus dem Bereich der Kunst hinausweisen? Eine Ansicht, der die Verhältnisse der Gegenwart allerdings nur recht geben.

Die Münchener Aufführung hatte da Erfolg, wo es auf das Szenische, auf die Ausstattung ankam: in dem letzten Stück der Trilogie, den Eumeniden. Hier entfaltete sie eine Pracht und majestätische Ruhe, der es gelang, die sonst in Frage stehende Wirkung zu retten. Freilich kann man sich diese Pracht noch passender und feiner denken. Aber dennoch war die Wirkung da, die sich bei mehrmaligem Hören sogar noch verstärkte.

Die Berliner Aufführung dagegen hatte all das für sich, was eine solche Idee zu einem Ereignis macht. Die Anregung ging von Prof. von Wilamowitz-Möllendorff aus, der das Werk übersetzte. Schon diese Übersetzung bedeutet einen Wendepunkt in unserer Stellungnahme zu der griechischen Kultur. Aus einem kleinen Kreise, der sich der Realisierung dieser Idee mit ganzem Ernste hingab, der wufste, welch grofser That man diente, hervorgegangen, gab sich das Bestreben kund, eine echte Feier, eine seltene Freude zu schaffen, der Wunsch, etwas

Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs. Sezession Wien.

Durchgang
entworfen von
Josef Hoffmann

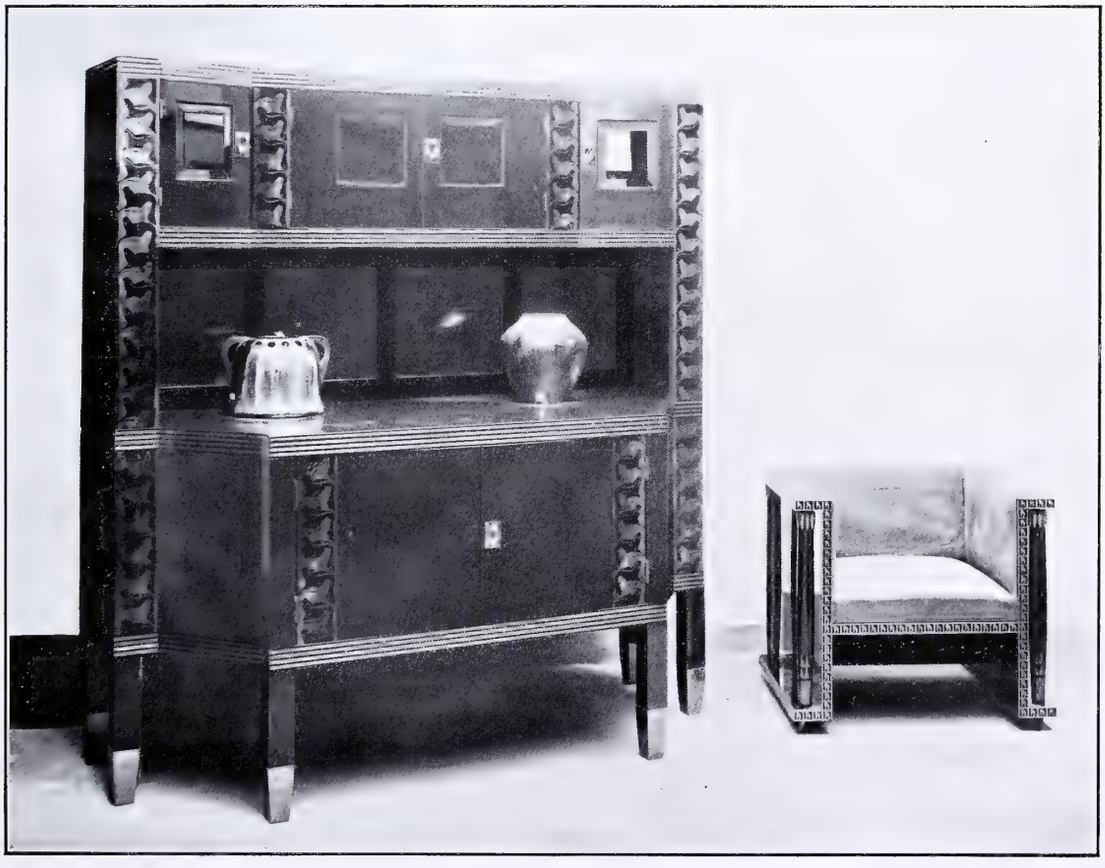
Brunnen
entworfen von
Richard Luksch
und Josef Hoffmann

Theezimmer
entworfen von
Leopold Bauer

Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs. Sezession Wien.

Ausstellungsraum
entworfen von
Josef Hoffmann

Dreiteiliger Glas-
schrank, entworfen
von Koloman Moser



Buffet
entworfen von
Koloman Moser

Fauteuil
entworfen von
Josef Hoffmann

zu geben, was über dem Tage stand; die Sehnsucht, einer Menschengröfse Angesicht in Angesicht gegenüberzustehen, alles wegzuräumen, was an den Alltag erinnert. Ein Streben wird da wach, das stärker ist, als die Wirklichkeit. Dieser Idee liegt die Auffassung einer ecclesia artis invisibilis zu Grunde, einer unsichtbaren Kunstgemeinde, deren Sinn ist: die Ur- und Gemeinsamkeitsgefühle der Menschheit zu wecken und die Gegenwart in der Vergangenheit zu heiligen. Und so fiel hierauf der Abglanz einer Idee, deren höchster Entwickelungspunkt bis dahin in den Baireuther Festspielen gipfelt. Man wufste, welch grofser Idee man diente. Es fanden drei Monate hindurch wöchentlich zweimal, ja dreimal die Proben der Chöre statt. Nur zu den Hauptrollen wählte man Berufsschauspieler — und wählte sorgfältig. Schillings, der die Musik dazu eigens komponiert hatte, — eine leise, doch eindringliche Begleitung, die manchmal plötzlich zu einem wuchtigen Accent anschwillt und die Worte wie ein Meer die Inseln umspült, oft zart, oft verloren, dann plötzlich aufbrausend —, dirigierte selbst. Die Aufführung fand an den Nachmittagen statt und dauerte von 2 bis 6 Uhr. Es waren nur drei Aufführungen vorgesehen. So vereinigte sich alles zu dem Aufsergewöhnlichen. Es lag eine Feierlichkeit um dies Ereignis, eine Feierlichkeit, die nicht gemacht wirkte, sondern von selbst kam. Vielen, die bis dahin Aeschylos nur dem Namen nach kannten, war er plötzlich nahe gerückt. Sie lebten in seiner Welt; in einem Taumel der Begeisterung machten sie die fremde Sache zu ihrer eigenen.

All dies fehlte natürlich bei der Abendaufführung des Münchener Hoftheaters. Es war eine Première, wie alle übrigen sonst; nur merkwürdiger, interessanter vielleicht, aber keine Feierlichkeit. Und die in hohlem Deklamationsstil befangenen Schauspieler verdarben viel, indem sie den Charakter verwischten und einen Brei bevorzugten. So verlor auch die erschütternde Szene des Muttermordes, — des Mordes der Klytämnestra durch Orest —, die in der Berliner Aufführung wahrhaft furchtbar und grausig wirkte, viel von ihrer zerschmetternden Wucht und es wurde eine Theaterszene daraus, über deren Exzentrizität man sich vielleicht wunderte.

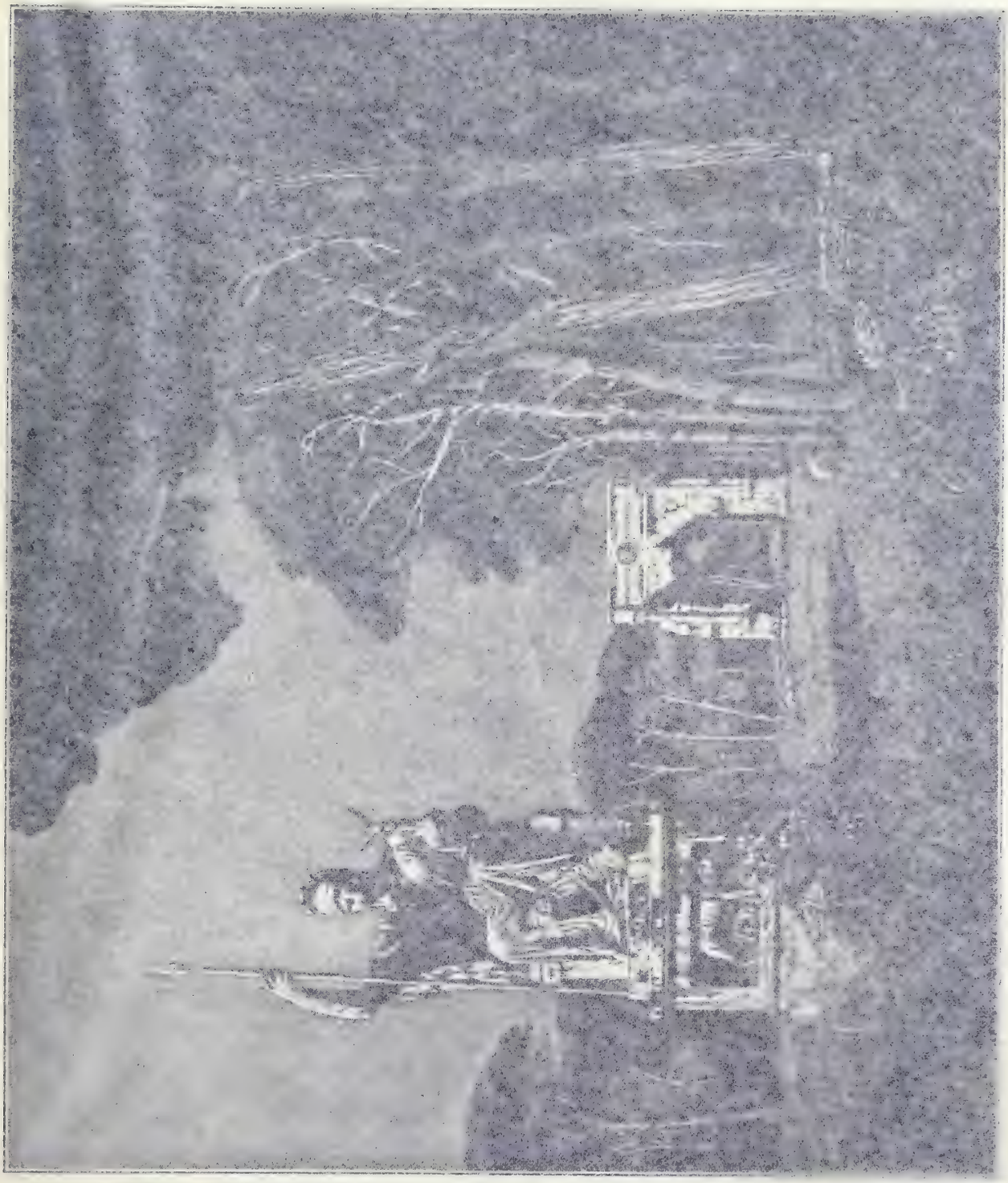
Und eines ist noch wichtig und ich komme damit auf das früher Gesagte zurück. In der Berliner Aufführung war es gerade der Chor der Choephoren, des zweiten Stücks, — zumeist sogenannte Dilettanten —, der am hinreifsendsten wirkte. In dem Gebet und dem Jubel über die endliche, baldige Rache erreichten diese reinen, unverdorbenen Stimmen eine so prachtvolle Glut, dafs sie mit dem Orchester, mit den Instrumenten an musikalischer Kraft und Nüancierung beinahe wetteifern durften. Hier rauschten die Stürme einer alles überbrausenden Kraft. Hier leuchtete die vergangene Zeit auf und warf ihre Strahlen auf uns: Wie jung ist sie! Hier hub die Melodie an, die nie ruht, nie endet. Die Worte eines Menschen, dem sich ein Weltbild fügte. Die Melodie des schaffenden Geistes, der nun nicht mehr stirbt.

Ernst Schur.

Moderne Tonkunst auf dem Krefelder Musikfest.

Vom 6. bis 10. Juni tagte in Krefeld der Allgemeine deutsche Musikverein, dieser von Franz Liszt am 7. August 1861 ins Leben gerufene Verein, welcher die ausgesprochene Tendenz hat, die Lebenden gegen die Toten zu verteidigen. Namentlich der älteren Generation ist noch in Erinnerung, in welchem Zustande der Stagnation sich das deutsche Konzertleben um die Mitte des vorigen Jahrhunderts befand, wie nur die altbewährten Namen in ermüdendem Einerlei wiederkehrten, wie den Unbekannten nur der Totenschein die Berechtigung zur öffentlichen Vorführung gewährte. Scribe hat ein sehr lustiges Stück geschrieben, in welchem er einen Dichter eine Zeitlang sterben läfst, damit sich ihm endlich Bühne und Publikum erschliefst, ein Beweis, dafs es damals auf anderen Kunstgebieten und in anderen Ländern nicht besser bestellt war. Liszt selber, der kühne Schöpfer der symphonischen Dichtungen, welcher die Musik eingestandenermafsen an einen poetischen Vorgang, an ein Charakterbild, an ein Gemälde anklammerte, hatte schwer unter jener Rückständigkeit zu leiden; dazu kam die bekannte hämische Kritikasterei der lieben Leute vom Fach, die auf Grund einiger Komponistenerfolge oder einer Theorieprofessur das Kunsturteil in ausschliefsliche Pacht genommen hatten, denen zufolge der berühmte Virtuos sich sehr im Lichte stände, auf dem Felde der schöpferischen Kunst mit so viel Berufenen um die Palme zu ringen. Es war also zum guten Teil Liszts persönliche Komponistennot, die ihn zur Gründung jenes Vereins antrieb. Aber wer ihm je näher getreten ist, weifs auch, dafs er die Kameradschaftlichkeit und Selbstverleugnung in Person war, und dafs seine Vereinsgründung, zum Teil aus persönlichen Erwägungen entsprossen, doch der ganzen Kunst und insbesondere der geknechteten, matt am Boden liegenden neuen Kunst zu gute kam.

Wie haben sich die Zeiten geändert! Es ist so weit gekommen, dafs man heute oft ausrufen



Verlag Emil Straufs, Bonn.

FRIEDRICH VON SCHENNIS
ROMA (Radierung)

[illegible] Feierspielen gipfelt. [illegible] wöchentlich [illegible] der Chöre statt. [illegible] man Berufs- [illegible] Schillings, [illegible] komponiert hatte, — [illegible] Begleitung, die [illegible] wuchtigen Accent [illegible] wie ein Meer die [illegible] oft verloren, dann [illegible] dirigierte selbst. Die [illegible] Nachmittagen statt und [illegible]. Es waren nur drei [illegible]en. So vereinigte sich [illegible] wöhnlichen. Es lag eine [illegible] Ereignis, eine Feierlich- [illegible]ht wirkte, sondern von [illegible] die bis dahin Aeschylos [illegible] kannten, war er plötzlich [illegible] in seiner Welt; in [illegible] Begeisterung machten sie [illegible]

[illegible] dies fehlte natürlich bei der Abendauf- [illegible]g des Münchener Hoftheaters. Es war [illegible] Première, wie alle übrigen sonst; nur merk- [illegible]ürdiger, interessanter vielleicht, aber keine [illegible]lichkeit. Und die in hohlem Deklamations- [illegible] befangenen Schauspieler verdarben viel, [illegible]em sie den Charakter verwischten und [illegible]en Brei bevorzugten. So verlor auch die erschütternde Szene des Muttermordes, — des Mordes der Klytämnestra durch Orest —, die in der Berliner Aufführung wahrhaft furchtbar und grausig wirkte, viel von ihrer zerschmetternden Wucht und es wurde eine Theaterszene daraus, über deren Exzentrizität man sich vielleicht wunderte.

Und eines ist noch wichtig und ich komme damit auf das früher Gesagte zurück. In der Berliner Aufführung war es gerade der Chor der Choephoren, des zweiten Stücks, — zumeist sogenannte Dilettanten —, der am hinreifsendsten wirkte. In dem Gebet und dem Jubel über die endliche, baldige [illegible] reinen, unverdorbenen [illegible] Glut, dafs sie mit dem Orchester, mit den Instrumenten an musikalischer [illegible] und Nuancierung beinahe wetteifern durften. Hier rauschten die Stürme einer alles überbrausenden Kraft. Hier leuchtete die vergangene Zeit auf und warf ihre Strahlen auf uns: Wie jung ist sie! Hier hub die Melodie an, die nie ruht, nie endet. Die Worte eines Menschen, dem sich ein Weltbild fügte. Die Melodie des schaffenden Geistes, der nun nicht mehr stirbt.

Ernst Schur.

[illegible] Tonkunst auf dem Krefelder Musikfest.

[illegible] Juni tagte in Krefeld der All- [illegible] Musikverein, dieser von Franz [illegible] 1861 ins Leben gerufene [illegible] ausgesprochene Tendenz hat, [illegible] die Toten zu verteidigen. [illegible] Generation ist noch in [illegible] Zustande der Stagnation [illegible] Konzertleben um die Mitte [illegible] befand, wie nur die [illegible] in ermüdendem Einerlei [illegible] den Unbekannten nur der [illegible] zur öffentlichen [illegible] hat ein sehr lustiges [illegible] er einen Dichter [illegible] damit sich ihm endlich [illegible], ein Beweis, [illegible] Kunstgebieten und [illegible] besser bestellt war. [illegible] der sym- [illegible] Musik ein- [illegible] Vorgang, an ein Charakterbild, an ein Gemälde anklammerte, hatte schwer unter jener Rückständigkeit zu leiden; dazu kam die bekannte hämische Kritikasterei der lieben Leute vom Fach, die auf Grund einiger Komponistenerfolge oder einer Theorieprofessur das Kunsturteil in ausschliefsliche Pacht genommen hatten, denen zufolge der berühmte Virtuos sich sehr im Lichte stände, auf dem Felde der schöpferischen Kunst mit so viel Berufenen um die Palme zu ringen. Es war also zum guten Teil Liszts persönliche Komponistennot, die ihn zur Gründung jenes Vereins antrieb. Aber wer ihm je näher getreten ist, weifs auch, dafs er die Kameradschaftlichkeit und Selbstverleugnung in Person war, und dafs seine Vereinsgründung, zum Teil aus persönlichen Erwägungen entsprossen, doch der ganzen Kunst und insbesondere der geknechteten, matt am Boden liegenden neuen Kunst zu gute kam.

Wie haben sich die Zeiten geändert! Es ist so weit gekommen, dafs man heute oft ausrufen

Verlag Emil Strauſs, Bonn.

MEMORIAE
AETERNAE

hört: Besitzt denn der Allgemeine deutsche Musikverein heute noch ein Daseinsrecht? Ist nicht in den grofsen Konzertgesellschaften hinsichtlich der prompten Aufführung der Neuheiten ein wahrer Wettstreit entbrannt? Erachtet es nicht selbst der Herr Kurkapellmeister von Heilshausen oder Nymphenquell als unerläfslich, seine Kurgäste dann und wann mit einem Novitätenabend zu beglücken? Es läfst sich denken, dafs bei solchem Wettbewerb die Aufgabe des Allgemeinen deutschen Musikvereins eine immer schwierigere geworden ist, und nachdem sich die leitenden Musikdirektoren überall gar als Richard Straufsianer sans phrase offenbart haben, nachdem Berlioz eigentlich schon zum alten Eisen gewandert ist, und man das Unrecht, das man eine Zeitlang an Brahms verübte, durch dessen eifrige Pflege nachgeholt hat, so ist eigentlich niemand mehr da, für den Propaganda zu machen war. Tausend Mark für eine durchschlagende Novität! (Mit diesen Preisen ist es übrigens beim Allgemeinen deutschen Musikverein durchaus kein leerer Wahn. Der Verein ist durch mehrere Stiftungen sehr reich ausgestattet und erlaubt sich seit Jahren, an verdiente Komponisten Dotationen zu bewilligen.) Vor einem Jahre wurde der mehr konservative Meiningensche General-Musikdirektor Steinbach im Vereinsvorsitz durch Richard Straufs ersetzt, und es läfst sich denken, dafs dadurch die ganze Vereinstendenz eine Schwenkung nach links erfuhr. Nicht ganz so weit, wie sie erwartet wurde — und manchen wird der grofse Durchmesser der Peripherie, in welche das diesmalige Programm hineinpafst, überrascht haben — gab es da doch neben hypermodernen Stücken auch wackere Beerbungen der Klassiker zu hören, waren doch neben Stücken, die nichts als Farbe oder Stimmung oder beides waren, auch festgefügte Symphoniesätze, an denen auch Brahms seine Freude gehabt hätte. Aber man darf der Prüfungskommission, die mit der Auswahl der eingesandten Novitäten wahrlich keine leichte Aufgabe zu bewältigen hatte, im ganzen nachsagen, dafs sie ihr Amt redlich erfüllt hat: auch unter den der ältern Richtung angehörigen Werken war nichts, was nicht einen gewissen Kunstwert in sich barg, es wurde nichts Minderwertiges geboten. Doch, so wenig auch das Festhalten am früheren Ideal, an der „poesiefreien" Musik und an der hergebrachten musikalischen Form den Eintritt in den Programmrahmen verhinderte: die meisten Werke, die dieser umfafste, waren doch moderne Erzeugnisse und liefsen den Beobachter deutlich den Pulsschlag des neuen Stürmens und Drängens empfinden. Die Ausschlaggebendsten, Bedeutendsten unter diesen Komponisten seien erwähnt und gekennzeichnet, und dann sei das Charakteristische, seien die Unterscheidungsmerkmale ihrer Werke gegen das frühere Kunstschaffen hervorgehoben, damit auf die Frage, worin sich denn die moderne Tonkunst von der alten auszeichne, wonach sie strebe, wohin sie neige, eine Antwort erteilt werden kann.

Da ist denn als Hauptwerk des ganzen Festes die dritte Symphonie von Gustav Mahler hervorzuheben, wie übrigens Straufs selber von Anfang an diese Aufführung mit allem Nachdruck betrieben, wie er Mahlers Sache zu seiner eignen erkoren hat. Alle, die angesichts der bisherigen Mahlerschen Mifserfolge zu solcher Patronisierung, zu diesem unverhältnismäfsigen Aufwand von Proben anfangs die Köpfe schüttelten, müssen hinterher wieder einmal eingestehen, dafs es weiser gewesen wäre, sie nicht zu schütteln: die Saulusse, die sich während der Aufführung der Symphonie in Paulusse wandelten, liefen dutzendweise herum. Und dennoch ist Mahler, wie die meisten unter den Modernen, selbst unter den Führenden von ihnen, nicht das, was man mit einem verständlichen Schlagwort als „erlösendes" Genie bezeichnen möchte: nicht der Messias, dessen die erlösungsbedürftige Musikwelt harrt, er ist wie die besten unter den übrigen eben auch nur ein „reproduktives" Genie. Seiner Erfindung fehlt zwar nicht die Spontaneität, das Quellende, sich wie von selbst Ergebende, das Ungegrübelte, Unerzwungene, und Mahler zeigt gerade in dieser Hinsicht eine starke Hinneigung zu Schubert, wie er denn seine poetischen Inspirationen gern aus dem Wunderlande der Romantik, dessen Reize Schubert völlig umstrickten, zu schöpfen pflegt. Aber das, was er uns zu sagen hat, und die Form, in der er es sagt, tritt doch nur selten mit derjenigen Wucht und Bedeutsamkeit, mit solcher fesselnden Eigenart auf, dafs wir, der Anklänge und Erinnerungen ledig, sofort unter dem Banne einer neuen künstlerischen Persönlichkeit ständen. Wir geraten allerdings bald unter ihren Einfluss, und zwar erst recht, sobald ein so meisterlicher, so nichts als den Kunstzweck verfolgender, so ganz und gar durch seine Aufgabe absorbierter und so gründlich in der Dirigierkunst erfahrener Dirigent wie Mahler das Kunstwerk interpretiert. Die Art nämlich, wie er seine Themen aufbaut, ist aufserordentlich kühn und weitbegrenzt, sie ist in unserer kurzatmigen Zeit selten, und wenn uns auch bei dieser unerschöpflich scheinenden Formkunst der Atem vergeht, so finden wir doch hinterher auch gleich, dafs sie eine Meisterhand verrät: der Ballon, in dem uns Herr Mahler in die Lüfte führt, gehorcht willig seiner steuernden Hand. Dann ist ganz Mahlerschen Erzeugnisses der kecke Wechsel an Tonbildern, die er zu einem Ganzen zusammenschweifst, und es ist in der That so, als ob wir in einem Ballon säfsen und nun eine buntwechselnde Landschaft während der Dauer eines ganzen Konzertabends — der Symphonie war in der That ein ganzer Abend gewidmet — an uns

vorüberziehen lassen: Hier Grofsstadtleben, eine Schar Soldaten, die zum Manöver oder zur Parade zieht, dann ein bunter Wiesenanger, ein ländliches Fest, eine Prozession, dementsprechend ein bunter Wechsel, fast Wirbel von Empfindungen und Stimmungen, Entsagung und jubelnde Freude, Lebenslust und Abwendung vom Leben, Prometheïsches Selbstgefühl und gläubige Ergebung. Und trotz dieser Buntheit hatte man doch schliefslich das Gefühl, ein Ganzes zu hören, aber auch hier wurde das Gefühl weniger von innen heraus, als von aufsen hinein erzeugt. Mahlers Instrumentation besitzt nämlich, namentlich unter seinem Stabe, die Kunst, in jedem Augenblick die überzeugendste, die getreueste Spiegelung von dem zu sein, was er zu sagen hat: er verfügt über eine Ausdruckstechnik, welche überwältigend, kritikentwaffnend wirkt. Wenn die neue Instrumentationskunst in getreuer Weiterentwickelung der Methode, die Wagner gegen die Götterdämmerung und den Parsifal hin eingeschlagen hat, mehr die Mischfarben bevorzugt, so tritt Mahler durchaus das Erbe an, wie es Berlioz hinterlassen und der späte aber nicht späteste Wagner weiter ausgebaut hat: seine Instrumentation ist so klar, plastisch und übersehbar, dafs man, um das Ballonbild zu verabschieden, wie vom Ballon aus eine ausgebreitete Landschaft zu gewahren meint. In der Verwendung und der Bereicherung seiner Orchestermittel ist er nicht wenig neu und eigenartig, aber seine Methode ist die frühere, und doch eigentlich die richtigere, da sie wieder die Orchester-Individualitäten gegen deren Massenvereinigung ausspielt. Man sieht aus allem, dafs Mahlers dritte Symphonie kein harmonisches Kunstwerk, und wie gesagt nur in Bezug auf reproduktive Kunst genial genannt werden kann, dafs sie aber trotz der ablehnenden Haltung der klugen Leute von Berlin und Wien eine der bedeuteedsten modernen Erscheinungen der modernen Tonkunst bildet.

Dann war noch ein im allgemeinen nicht gebührend beachtetes Stück, „Pan“, Idyll für grofses Orchester von dem in München lebenden Rheinländer Hermann Bischoff, welches in Bezug auf die Orchesterbehandlung zur Mahlerschen Richtung gehört. Das Stück offenbart im übrigen eine nicht gewöhnliche Kraft und Frische der Erfindung, gegen welche die formalistische Gewandtheit noch ein wenig zurücksteht.

Hierher ist auch die Ballade für Bariton und Orchester „Herr Oluf“ von Hans Pfitzner zu rechnen, die im ersten Konzert Aufsehen erregte und die die etwas zerfahrene Art des äufserst begabten Tonsetzers in glücklicher Anpassung an einen geeigneten Text zeigt.

In Engelbert Humperdincks Gefolge, der sich von den neuen Strömungen ziemlich unbeeinflufst gehalten hat, ist Leo Blech mit seiner warmklingenden „Waldwanderung“ anzutreffen, gleichzeitig bildet er die Überleitung zu der andern Richtung der Orchestrierkunst, zum Mischfarbenprinzip, das stärker noch als durch den Orchestervirtuosen Straufs durch Schillings vertreten wird und das dieser auch in seinem „Meergrufs“ anwendet. Schillings besitzt das, was so vielen Neuern fehlt, Herz und Innerlichkeit, und er verleiht dem meisten, was er schreibt, gern die persönliche Note eines pathetischen Stils: eine ernste vornehme Künstlernatur, der die Eigentümlichkeiten und Willkürlichkeiten, die nicht vom Kunstwerk selbst gefordert werden, verhafst sind.

Mehr durch kühne Verwendung der Chormittel als durch den Tonausdruck oder die Instrumentierung modern ist das bereits früher gewürdigte Chorwerk „Hackelberends Begräbnis“ von Müller-Reuter, welches insofern doch wieder zu einem der ältesten Meister hinüberreicht, als Müller-Reuter die charakteristische Zeichnung des poetischen Vorgangs, statt ins Orchester, hauptsächlich in den Chor verlegt, das nämliche Verfahren, wie es Händel einschlug und wie es durch die bequeme Übermacht des Orchesters leider völlig ins Hintertreffen gedrängt worden ist.

Ganz modern ging es dann auf einer Lieder-Matinee her, auf der nicht eben zum Ergötzen des p. t. Publikums 26 Lieder gesungen wurden. Stimmungen werden da zu Viertelstunden gedehnt, an denen man sonst eine Viertelminute hindurch genug hat, der Schleier von Vorgängen gelüftet, mit denen sich sonst Schutzmann und Staatsanwalt abfinden, kurz die Nachtseiten der menschlichen Natur werden mit mehr oder weniger Geschicklichkeit ans Licht gezogen. Warum nicht, wofern die Behandlung nur eine künstlerische ist. Und es zeigte sich auch hier, dafs die neuen Tonkünstler erstaunlich viel können, und es wurde auch hier offenbar, dafs die eigentliche Erfindungskraft im selben Mafse zurückgewichen ist, wie die Technik voranschreitet, und es ist kein Zweifel für die an sich betrübende Thatsache möglich, dafs auch hier trotz vieler erfreulicher Erscheinungen die Erfindungskraft in dem bankrotten Zustande beharrt, den sie seit Verdis Tode angemeldet hat, und dafs psychologisch eben dieser Zustand die Ursache bildet, warum sich die Tonkünstler heute so sehr auf die Technik verlegen, weil sie durch vergröfserte Technik ihren Mangel an Erfindung wett machen, weil sie mit ihrer technischen Meisterschaft jenen Mangel bemänteln wollen. Das mögen solche Leute, denen viel eigner Fonds zu Gebote steht, wie beispielsweise Pfitzner, bedenken und sich nicht zu sehr von den im Grunde genommenen äufserlichen Sirenenklängen der modernen Orchestertechnik verlocken lassen. Soweit sich aber die moderne Tonkunst, wie bei den Liedern, in dem Verfallen auf exzentrische und monströse Stoffe äufsert,

wird sie kurzen Atem haben, sie müfste denn neben der künstlerischen Behandlung, die sie ja in der Musik meist noch aufbietet, — wir sind noch nicht so weit wie die reim- und versfufslose Poesie —, doch auch hinlänglichen Reiz der Erfindung besitzen. Im grofsen und ganzen möchte auch hierin den Künstlern der Rat zu erteilen sein, dafs sie besser thun, mehr die Kunst als die Richtung im Auge zu haben. Dr. O. Neitzel.

Jahrbuch der bildenden Kunst 1902. Unter Mitwirkung von Dr. Woldemar von Seidlitz herausgegeben von Max Martersteig. — Verlag der Deutschen Jahrbuch-Gesellschaft m. b. H., Berlin.

Aus dem „Almanach für bildende Kunst und Kunstgewerbe“ entstanden, ist das „Jahrbuch der bildenden Kunst“ in der Hauptsache der „malerische Kürschner“. Es giebt Verzeichnisse der deutschen bildenden Künstler, der Museen und Galerien, der Akademien, Kunst- und Kunstgewerbeschulen, der Künstlervereinigungen, der ständigen Ausstellungen und Kunstsalons, der Kunstzeitschriften, der Kunstverlage und Kunsthandlungen, der Kunstanstalten und kunstgewerblichen Werkstätten. So ist es zunächst ein unentbehrliches Handbuch für jeden, der sich mit bildenden Künsten dauernd beschäftigt, ein Handbuch, das allerdings mit dem Schlufs des Jahres in der Hauptsache wertlos wird, wie eben ein Band Kürschner oder ein alter Baedeker. Solche Handbücher mit ihrer raschen Vergänglichkeit müssen sein und sie erfüllen im Äufseren alles, wenn sie genau, deutlich gedruckt und handlich sind. Man könnte die Verbindung mit einem regelrechten Jahrbuch überflüssig und nicht zweckentsprechend finden. Das wäre aber auch vielleicht das Einzige, was sich prinzipiell gegen das schöne Werk sagen liefs. Als Jahrbuch der bildenden Kunst betrachtet, ist es durchaus lobenswert. Namentlich in seinen bildlichen Beigaben, die nicht nur charakteristische Proben von Kunstwerken, sondern zugleich eine vorzügliche Übersicht über die gegenwärtige Höhe der deutschen Bilddrucktechnik geben, von den Dreifarbendrucken, Heliogravüren, Netzätzungen Büxensteins bis zu den farbigen Originallithographien des Karlsruher Künstlerbundes. Man lege dieses Werk einmal neben eins aus den achtziger Jahren, um zu erkennen, wie aufserordentlich sich die Reproduktionsmöglichkeiten ausgebildet haben. Es würde reizvoll sein, wenn einmal zwanzig solcher Jahrbücher auch zwanzigmal einen Fortschritt im Bilddruckverfahren zeigten. Auch der Text ist im allgemeinen so sorglich, dafs er später ein Zeugnis von dem Kunstsinn unserer Tage ablegen kann. Z. B. die knappe Abhandlung über Arnold Böcklin von Heinrich Adolf Schmid liest sich wie ein Dokument.

So ist die Absicht des Herausgebers, die rasche Sterblichkeit des Handbuchs durch textliche und bildliche Beigaben von dauernder Bedeutung aufzuheben, in dem Jahrbuch gelungen, und an dem deutschen Publikum wird es nun liegen, ob dieses Dokument jährlich niedergelegt werden kann. Dazu hätten wir einige persönliche Wünsche: Unter all den vielen Abbildungen stammt keine einzige von einem Düsseldorfer Künstler. Das ist zwar auch ein Dokument, wie ungerecht man zu Anfang des Jahres 1902 noch über die Düsseldorfer Malerei dachte, aber ein bifschen Sorglosigkeit liegt doch schon darin, ebenso, wenn unter mehr als hundert Kunstzeitschriften „Die Rheinlande“ fehlen. Auch in Berlin mufs man die Augen aufhalten. S.

Hohlwein, Dresden.

Pelikan-Farben sind in allen Schreib- und Zeichenwaren-Handlungen des In- und Auslandes zu haben.

GÜNTHER WAGNER, Hannover und Wien.

Eine neue Ess-Chocolade **Stollwerck's extra zart.** Erfrischend zu jeder Zeit für jedermann.

Dr. Fr. Schoenfeld & Co., Düsseldorf

Künstlerfarben- und Maltuchfabrik.

Feinste Künstler-Oelfarben
Oelwachsfarben nach Professor Andreas Müller
Ludwig'sche Petroleumfarben
Verbesserte Ei-Temperafarben
Encaustische Farben nach Prof. Cordenons

Lechner'sche Oeltemperafarben
Gerhardt's Marmor-Caseïnfarben
Feinste feuchte Wasserfarben und Aquarellfarben für Schulen in Tuben, Näpfchen u. in fester Form
Firnisse und Malmittel
Unverwaschbare flüssige Ausziehtuschen.

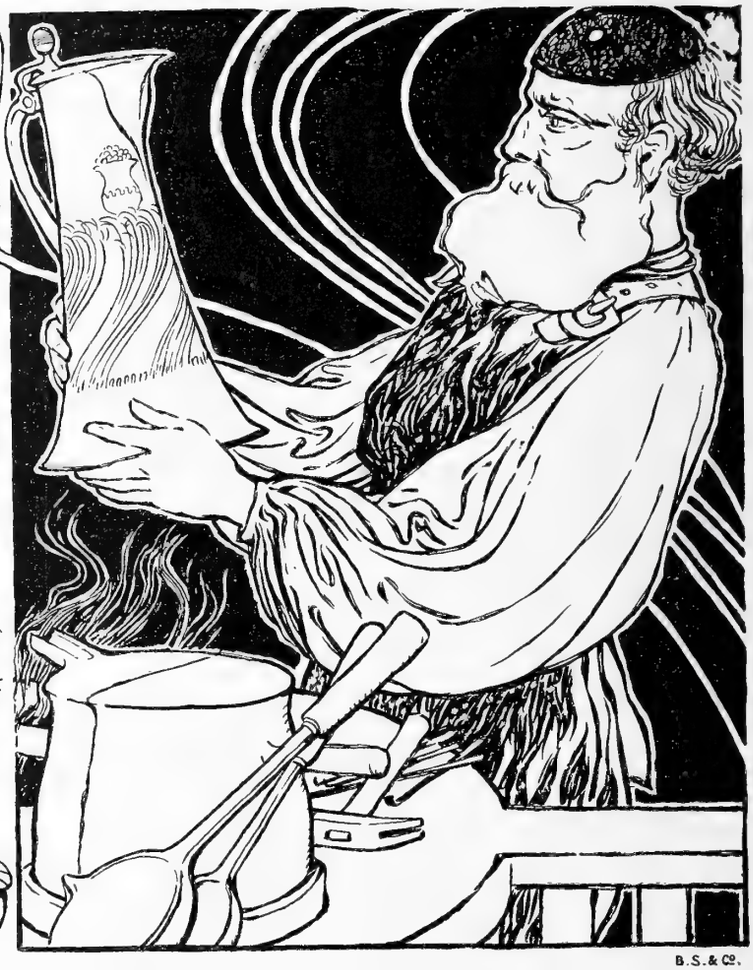
Kayser-Zinn-Gegenstände.

VORNEHMSTES TISCHGERÄTH · GEDIEGENSTER ZIMMERSCHMUCK ·

E·KAYSER· KÖNIGL·HOF-LIEFERANT

Köln a. Rh., an den vier Winden,

Berlin W., Leipzigerstraße 124,
Frankfurt a. M., Holzmarkt 10,
Paris, 32 Avenue de l'opéra.



B.S.& Co.

P. J. Tonger

Fernsprecher No. 395.

Hoflieferant Sr. Majestät d. K. u. K. Wilhelm II.

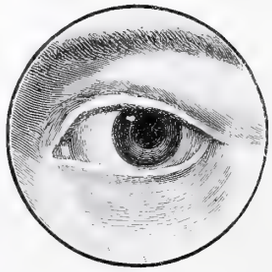
Musikalien

Telegramm-Adresse: Musiktonger.

und Instrumenten-Handlung

KÖLN a. Rh.

Am Hof No. 34 u. 36.



Optisch-oculist. Anstalt

Carl Pichon

Optiker

KÖLN, Minoritenstr. 12

Special-Institut

für wissenschaftliche Untersuchung der Augen zwecks Zuteilung korrekt passender Augengläser.

Optische und physikalische Erzeugnisse.

Operngläser ❁ Feldstecher ❁ Doppelfernrohre ❁ Prismenfeldstecher ❁ Barometer verbesserter Construction.

KELLER & REINER

BERLIN W.

Potsdamerstrasse 122.

Permanente Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe.

Kunstwerkstätte und Centralverkaufsstelle
für die in künstlerisch vollendeter Weise nach den

Originalsculpturen

des norwegischen Bildhauers

Professor Stephan Sinding

unter persönlicher Leitung des Künstlers ausgeführten Abgüsse und Verkleinerungen in Marmor, Bronze, Holz, Terracotta u. s. w.

Ausführliche Broschüren mit Biographie des Künstlers und Abbildungen seiner Werke kostenlos.

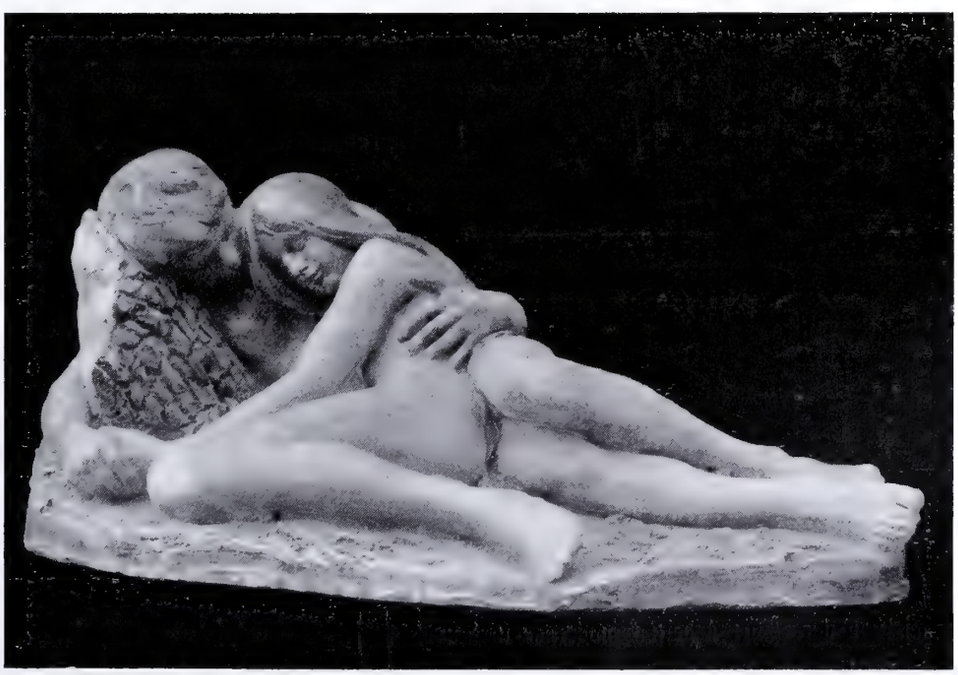
Barbaren=Mutter.
Verkleinert auf ca. 85 cm Höhe, Preis in Bronze ℳ 1800
In dunkel Terracotta . . . . . „ 280
Verkleinert auf ca. 35 cm Höhe, Preis in Bronze „ 500

Gesetzlich geschützt. **Barbaren=Mutter.** Verlag Keller & Reiner, Berlin, copyright 1902.
Originalsculptur von Professor Stephan Sinding.

Besondere Abteilung für Wohnungskunst.

Möbel — Stoffe — Teppiche — Tapeten — Beleuchtungskörper — Uhren — Metallarbeiten — Verglasungen.

Skizzen und Anschläge für vollständige Einrichtungen sowie für Einzelmöbel auf Wunsch.



Nacht.
Verkleinert auf ca. 45 cm Basis, Preis in Marmorguss . . . . ℳ 120
Preis in Castellinamarmor 400
Preis in Bronze . ℳ 500

Gesetzlich geschützt. **Nacht.** Verlag Keller & Reiner, Berlin, copyright 1902.
Originalsculptur von Professor Stephan Sinding.

Wilh. Stüttgen

(Inh. E. Biesenbach & Fr. Salé)

Juwelenwarenfabrik

Schadowstrasse 50 **DÜSSELDORF** Schadowstrasse 50

Grosse silberne Staatsmedaille.

Hermann Hardt Kunstsalon.

Marmor- und Bronzefiguren

Permanente Ausstellung von Modellen (zum Teil mit elektrischem Licht) der hervorragendsten Pariser Bildhauer wie Altmeister Math. Moreau — Germain — Coustanzy u. a.

Marmor-Pendulen — Säulen — Büsten.

Unmittelbare Verkaufsstelle der Pariser Kunstgießerei

zu bisher in Deutschland unbekannten Preisen.

11 Obenmarspforten „Erste Etage". Köln.

GABRIEL HERMELING

Hofgoldschmied und Emailleur

Grosse Goldene Staatsmedaille.

Düsseldorf 1880.

KÖLN

LANGGASSE 21.

Kunstgewerbliche Werkstätte

für Arbeiten in Edelmetall und Bronce.

Goldene Medaille.

Paris 1900.

Treibarbeiten, Aetzungen, Niellirungen, Emaillen etc.

Hochzeits-, Jubiläums- und sonstige Gelegenheitsgeschenke etc.

Silberwarenfabrik.

Holstein & Düren

Inhaber: Franz Düren.

KÖLN, Obenmarspforten 38—40

empfehlen

Kunst-Fayencen und Porzellane

von

Delft, Rozenburg, Ginori, Massier, Doulton, Wedgwood,

Kunst-Gläser etc.

von

Gallé, Daume und Dr. Candiani.

Fabricate der Staats-Manufacturen zu

Meissen, Berlin, Kopenhagen und Worcester.

Besondere Abteilung **für Kunstgegenstände in modernem Stil.**

HENDRICK & CARL SCHULTZE

DÜSSELDORF

Schadowstrasse 28.

KUNST-BUCHBINDEREI UND WERKSTATT FÜR LEDERSCHNITT ....

MÖBEL UND MÖBELBEZÜGE IN GEPUNZTEM LEDER

Farbig gebeizte Lederschnitt-Arbeiten moderner Richtung.

Max Ferd. Richter

Mülheim a. d. Mosel

Weingrosshandlung

mit eigenen Weingütern in den Gemarkungen von

Mülheim, Trarbach, Graach, Veldenz u. Andel

vielfach ausgezeichnet mit ersten Preisen.

Specialität:

Reingehaltene Originalweine

der besseren und besten Lagen der Mosel und Saar.

Marmor- und Granit-Industrie

Dampf-Steinsägerei und Polier-Anstalt

Übernahme von Bau- und Monumentalarbeiten
in sämtlichen in- und ausländischen
Marmor-, Granit- und Syenitsorten.

Säulendreherei.

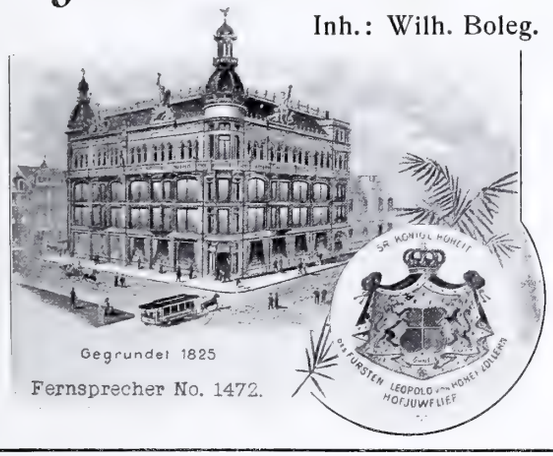
OPDERBECKE & NEESE, DÜSSELDORF.

Specialität: Marmorkamine nach eigenen und gegebenen Entwürfen.

Grosses Musterlager Düsselthalerstrasse 30—36.

Josef Krischer Nchf.

Inh.: Wilh. Boleg.



Düsseldorf, Königsallee 9—10, Ecke Schadowstr.
Fabrikation und Lager in Goldwaren
aller Art von den reichsten Juwelenarbeiten
bis zu den billigsten Schmucksachen.

Panorama im Artushof

neben Apollotheater.

Schlacht bei Waterloo

18. Juni 1815.

Geöffnet von morgens 9 bis 9 Uhr abends.

Eintritt 50 Pfennig.

Kinder und Militär vom Feldwebel abwärts 25 Pfg.

ETABLISSEMENT FÜR TAPETEN, TEPPICHE, GARDINEN, POLSTERMÖBEL
UND COMPL. DECORATIONEN.

PAUL BRAESS

KASERNENSTR. 27. FERNSPRECHER 543.

AUSWAHLSENDUNGEN FRANCO GEGEN FRANCO.

DÜSSELDORF

IMPORTHAUS FÜR ORIENTALISCHE TEPPICHE U. VORHÄNGE

GRÖSSTES LAGER WESTDEUTSCHLANDS.

Franz Friess, Düsseldorf

Graf-Adolfstr. 108 (am Hauptbahnhof).

Künstlerische

Lederschnittarbeiten

nach eigenen und gegebenen Entwürfen, in natur und farbig gebeiztem Leder.

Möbel und Möbelbezüge
in gepunztem Leder.

Feinste Referenzen. Buchbinderei. **Feinste Referenzen.**

TH. SCHUMACHER

HOFJUWELIER

Düsseldorf, Königsallee 8.

Anfertigung und Lager von Juwelen, Gold- und Silberwaren.

Nonpareil-Silk

für Kleider u. Blousen ist der neueste Seidenstoff, der nicht bricht, nicht reisst, nicht knittert! Unerreichte Auswahl in Seidenstoffen jeder Art und Foulards, zu billigsten Engros-Preisen, meter- und robenweise an Private porto- und zollfrei. Proben franko. Briefporto 20 Pfg.

Seidenstoff-Fabrik-Union

Adolf Grieder & Cie., Zürich E 41.

Kgl. Hoflieferanten. **(Schweiz)**

WERKSTÄTTEN FÜR ALLE KUNSTGEWERBLICHEN ARBEITEN DER METALLTECHNIK.

♠

FIGURALE ARBEITEN,
KIRCHENSCHMUCK,
GRABSCHMUCK,
BAUBRONZEN.

♠

KUNSTSCHMIEDEARBEITEN.

♠

MINE, BESCHLÄGE.

♠

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG STILVOLLER GRABDENKMÄLER.

KÜNSTLER-SEIDE

NEUE SCHWARZE UND FARBIGE DAMASSÉ-GEWEBE
IN FEINSTER ELEGANTER UND SOLIDER AUSFÜHRUNG

NACH ENTWÜRFEN VON HENRY VAN DE VELDE, ALFRED MOHRBUTTER, PROF. OTTO ECKMANN PROFESSOR HANS CHRISTIANSEN

SEIDENHAUS N. GOLDSTEIN

DÜSSELDORF
GRABENSTR. 25
AN DER KÖNIGSBRÜCKE

C. SCHMIDT

DÜSSELDORF

Künstlerfarbenfabrik

Gegründet 1844.

Feinst präp. Oel- und Aquarellfarben.

Feine Oelfarben zur decorativen Malerei, sowie für Studien, Skizzen etc

Malutensilien.

Kunsthandlung Wilh. Abels

Schildergasse 3/7 KÖLN a. Rh. an der Hohestr.

Neugegründete Kunsthandlung modernen Stils.

Umfangreiches Lager von Kunstblättern
Moderne und alte Meister — Original-Radierungen — Original-Lithographien
Braun'sche Kohledrucke — Pigmentdrucke à 1,— M.
aus allen Galerieen.

Spezialität:

Stilgerechte Einrahmungen, auf deren künstlerische Wirkung wir ganz besondere Sorgfalt verwenden.

Phantasierahmen.

Modernes Kunstgewerbe: Alleinverkauf der Vlämischen Kunsttöpfereien.

Letztere empfehlen wir ganz besonders, weil dieselben trotz ihrer äusserst mässigen Preise in Form und Färbung von vollendeter künstlerischer Qualität sind. Abbildungen stehen gerne zur Verfügung.

Dauernde Kunstausstellung in der I. Etage.

F. A. HERBERTZ KÖLN

H. SCHMINCKE & Co.

Düsseldorf-Grafenberg.

Schutzmarke

Fabrik feinst präparirter

ÖL-, AQUARELL- und TEMPERA-FARBEN

für feinste Künstlerzwecke, für Studien- und decorative Malerei.

Spezialität:

Mussini-Ölfarben und Horadam's Patent-Aquarellfarben.

Preislisten auf Wunsch gratis und franco.

WIESBADEN.

Weltbekannter Kur- und Badeort.

Saison das ganze Jahr.

Prospekte gratis durch die Kurverwaltung.

Kuranstalt

Dietenmühle

Wiesbaden

für Nervenkranke und Erholungsbedürftige

Das ganze Jahr geöffnet.

Leitender Arzt

San.-Rat Dr. Waetzoldt.

Hotel Villa Royal

Besitzer: R. Winkelmann

Wiesbaden

Sonnenbergerstrasse 28

auch Eingang vom Kurpark.

Wiesbaden, Anstalt für Rückenmarks-

Kranke. — Behandlung der Bewegungsstörungen (nach Geheimrat von Leyden. — Das ganze Jahr geöffnet. — Prospekte frei. — Luisenstr. 24.

Ärztlicher Leiter: Dr. Badt.

Gicht

Trinken Sie als **Hauskur** ohne Berufsstörung

Wiesbadener Gichtwasser

Prospekte umsonst. — Käuflich in allen Apotheken oder direkt durch die Versandstelle. (25 und 50 Flaschen = 17,50 bezw. 34,— Mark.)

BRUNNEN-CONTOR, WIESBADEN.

Wittdün-Amrum-Nordseebad

Hotel Germania
Nordseehallen und Kaiserhof

ersten Ranges

direkt am Strande und der grossen Landungsbrücke. — Volle Pension von Mk. 4,— an.

Zimmer von Mk. 12—30 pro Woche.

Prospekte gratis und franko.

„Hotel Venedig"

Trier a. d. Mosel.

Telephon Nr. 15.

Altrenommirtes Haus

im Centrum der Stadt.

Elektr. Licht ✻ Bäder im Hause

Omnibus am Bahnhof.

Weinhandlung engros

Besitzer: Hugo Schliedtke.

Luftkurort Daun

im Mittelpunkt der vulkanischen Eifel.

HOTEL SCHRAMM

I. Ranges.

Fernsprecher No. 4.

Comfortabel eingerichteter Neubau in gesunder, freier Lage.

Mässige Pensionspreise.

6 Minuten vom Bahnhof.

Hotel Heidger

Hatzenport a. d. Mosel.

Eigener grosser Weinbau an den besten Lagen der Untermosel und Weinhandel.

Angenehmer Aufenthalt

für Touristen und Sommerfrischler.

Schattiger Garten

mit prachtvoller Aussicht auf die Mosel, in nächster Nähe des Bahnhofs gelegen.

Ausflüge: Ehrenburg und Burg Eltz.

Königliches Bad Oeynhausen

Sommer- und Winter-Kurort.

Station der Linien **Berlin-Cöln** und **Löhne-Hildesheim.**

Sommersaison 15. Mai bis Ende September,
Winterkur 1. Oktober bis Mitte Mai.

Heilkräftige Thermalsool- und Soolbäder, Medicomechanisches Zanderinstitut, Röntgenkammer, vorzügliche Molken- und Milchkuranstalt. Allgemeine Wasserleitung und Schwemmkanalisation. Bade- und sonstige Einrichtungen I. Ranges.

Besuch 1901: 11 100 Kurgäste, 22 683 Passanten, 171 241 Bäder. Prospekte und Beschreibung übersendet frei die **Königliche Badeverwaltung.**

Aachen

Aachen — Burtscheid.

Weltberühmte heisse Kochsalz-Schwefelquellen.

Sommer- und Winterkur.

Prospekte gratis. Der Kurdirektor.

Hotel Kaiserhof Aachen

Besitzer: **P. H. Fickartz.** ✻ ✻ C.

160 Zimmer. ✻ Personen-Aufz. Centrai trisches Licht. ung.

WEINGROSSHAN. NG.

Engelberg

Luftkurort. 1019 M. ü. M.

Grand Hotel Kuranstalt

und

Hotel Kurhaus Titlis.

Etablissement **I. Ranges** mit 500 Betten und allem modernen Comfort eingerichtet. Grosse Park-Anlagen. In ersterem befinden sich sehr comfortable Badeeinrichtungen für **Wasserkuren,** welche den **weitgehendsten Anforderungen** der igen Wissenschaft entsprechen. Elektrizität. Massage. Medico-mechanisches Institut. El kt. Lichtbäder. Saison Mai—Oktober. Bitte Prospekt mit Pensionstarif zu verlangen.

Ed. Cattani, Besitzer.

Hotel zum Riesen

COBLENZ am Rhein

vom 1. April cr. an unter der Leitung des Herrn CARL EISENMANN

(bisheriger Besitz des Hotels Prinz Carl in Heidelberg).

Gemünd (Eifel)

Luftkurort Sommerfrische

Hotel Bergemann

hält sich den Besuchern Gemünds bestens empfohlen.

Bei längerem Aufenthalte Pensionspreise.

Telephon 8. Telephon 8.

Bäder im Hotel.

Besitzer: Otto Bergemann.

DAUN in der Eifel

Hotel Hommes.

Altrenommiertes Haus.

Gute Küche. — Reine Getränke.

In der Nähe der Post und des Bahnhofes.

Billige Pension. Wagen im Hause.

Telefon-Anschluss Nr. 3.

TRARBACH

an der Mosel.

Hotel Adolph

Besitzer Gustav Adolph.

Haus ersten Ranges mit freier Veranda an der Mosel.

30 Fremden-Zimmer.

Separate Wein- u. Bier-Stube.

Hotel Französischer Hof

Baden-Baden

I. Ranges. Das ganze Jahr offen.

Besitzer: **Carl Ulrich**

in anerkannt schönster Lage, mit Garten, gegenüber der Trinkhalle und dem Kurhause, mit allen Bequemlichkeiten der Neuzeit ausgestattet. Grosse luftige Speisesäle und Gesellschaftsräume, Restaurant-Terrasse, elektr. Licht, Personen-Aufzug. Bekannt für sehr gute Küche und Weine. Preise mässig. Zimmer von 2,50 Mark ab. Pension. Das Hôtel zählt zu den bestbesuchtesten und ist auch für Winterstation eingerichtet.

Brohl a. Rhein, schöner beliebter Aufenthaltsort.

Gasthof

Max Mittler

vorm. **Pet. Bröhl,**

der Neuzeit entsprechend bedeutend vergrössert.

Gegenüber der Dampfschiffstation (Wartestelle).

Schattiger Garten mit grosser gedeckter Glashalle.

Schöne Fremdenzimmer — Pension.

Säle für Vereine u. Gesellschaften.

Luftkurort Kalterherberg.

Gasthof zur Post

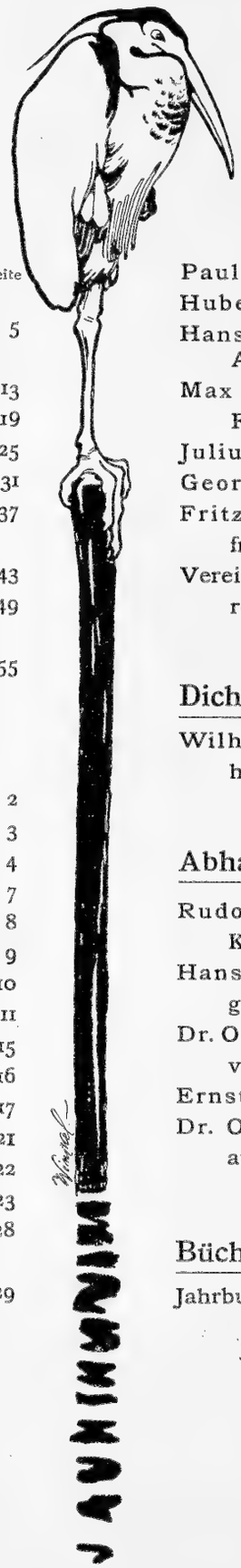
von Geschwister Moll

empfiehlt sich den Herren Reisenden und Touristen bestens.

Schöne luftige Zimmer bei vorzüglicher Verpflegung. — Pensionspreis von 3 Mk. an, je nach Ansprüchen.

Eigene Forellenfischerei.

Das dreizehnte Heft der „Rheinlande“ enthält:



Beilagen:

	Seite
A. Kampf: Bei der Lampe (Aquarell) Dreifarbendruck	5
Robert Weise: Dame in Herbstlandschaft	13
Ludwig von Hofmann: Idyll	19
August Gaul: Löwin	25
Hans Olde: Der Schnitter	31
Max Liebermann: Altmännerhaus	37
Max Klinger: Beethoven (in seiner Aufstellung zu Düsseldorf)	43
Max Kruse: Junge Liebe	49
Friedrich von Schennis: Roma (Radierung)	55

Abbildungen im Text:

Franz Müller-Münster: Landsknechte vor dem Gefecht	2
Franz Hein: Meine Söhne	3
Heinrich Zügel: Widerspenstig	4
Hans Peter Feddersen: Porträt	7
Robert Haug: Die Preufsen b. Möckern	8
Karl Hartmann: Erntezeit	9
Philipp Franck: Der Kaffeetisch	10
Benno Becker: Einsamkeit	11
Walter Leistikow: Grunewaldsee	15
Carl Marr: Porträt	16
Eugen Spiro: Tänzerin	17
Carl Ziegler: Porträt meines Vaters	21
Ludwig Dettmann: Morgen ist Feiertag	22
Carl Vinnen: Mittagsbrüten	23
Ferdinand Andri: Butterbäuerinnen	28
Käthe Kollwitz: Aus dem Weberaufstand	29
Paul Joanowits: Hahnenkampf	34
Hubert von Heyden: Abgeschlagen	35
Hans Herrmann: Blumenmarkt in Amsterdam	40
Max Liebermann: Alte Frau am Fenster	42
Julius Exter: Ländliche Szene	45
Georg Lührig: Jugend und Alter	46
Fritz von Uhde: In der Sommerfrische	47
Vereinigung bildender Künstler Österreichs: 4 Interieurs	52, 53

Dichtung:

Wilhelm Schäfer: Claus Hinrich Ringhoff. Eine Erinnerung	33

Abhandlungen:

Rudolf Klein: Die Deutschnationale Kunstausstellung Düsseldorf 1902	3
Hans Lücke: E. Asenijeff: Max Klingers „Beethoven“	41
Dr. Otto Neitzel: Klingers Beethoven vom Standpunkt des Musikers aus	42
Ernst Schur: Die Orestie des Aeschylos	48
Dr. Otto Neitzel: Moderne Tonkunst auf dem Krefelder Musikfest	54

Bücherschau:

Jahrbuch der bildenden Kunst 1902	59

Gebr. Küster

Inhaber: Carl Küster

DÜSSELDORF

Breitestrasse 5. Telephon 2994.

Betten — Bettwaren — Bettwäsche.

Vollständige Schlafzimmer-Einrichtungen.

Deutsche u. englische Metall-Bettstellen • Patent Spiralfeder-Matratzen

für Erwachsene und Kinder. bewährter Systeme.

Aeltestes Special-Geschäft Düsseldorfs, über 60 Jahre bestehend.

1887 Höchste Auszeichnungen Düsseldorf 1897.

ANT. RICHARD, DÜSSELDORF fabricirt als Specialitäten:

Gerhardt's Caseïn-Bindemittel zur Selbstanfertigung von Caseïnfarben, **Gerhardt's** Wasser- und Spicköl-Caseïnfarben, **Punische Wachsfarben, Künstler-Oelfarben** etc. in Tuben, **Caseïn-Anstrichfarben,** Tränkungsmittel zur Festigung von Malflächen, **Caseïn-Malleinewand,** nicht wie Oel-Leinewand Nachdunkeln des Bildes verursachend, **Sgraffitomörtel, Kalkpräparate** für Anstrich und besten Putz, auch für Frescoputz etc.

Gerhardt's Caseïn-Malerei auf dem ältesten Malmittel der Welt beruhend, ist absolut matt, dauerhaft, unveränderlich, zeichnet sich aus durch sympathischen Reiz, Feuer und Tiefe, wurde mit grossem Erfolg bei vielen bedeutenden Kunstwerken, Dekorations- und Anstricharbeiten angewendet.

Prospekte, Zeugnisse und Muster auf Verlangen gratis und franko. — Man vermeide minderwertige Nachahmungen.

Verlangen Sie:

Skizzen und Offerten über Kunstglasätzerei, Kunstverglasung in Blei und Messingfassung. Firmenschilder aller Art in Glas, Metall, Holz etc. ✂ Giebelreklamen. ✂ Massen-Reklame-Artikel. ✂ Grabplatten.

Ferner empfehlen: Dampfmaschinen und Luftsandstrahlgebläse nebst Dampfschleiferei für Glasbearbeitungen aller Art, wie mattiren, poliren, façettiren, justiren etc.

Eigene Buchstabenfabrikation in Glas, Metall und Holz. Spiegelfabrik.

Für Architekten: Glasfaçaden und Decken (hochmodern und unverwüstlich). ✂ Für Hôtels und Geschäftshäuser etc. elektrische Buchstaben (Neuheit) mit Kontaktwerken. ✂ Musterbuchstaben im Betrieb zu sehen. Fabrik Pionierstrasse 61.

Bauverglaserei in 1/4, 6/4 Spiegelglas u. s. w. ✂ Ständiges Lager aller Sorten Gläser in 1/4, 6/4 Spiegelglas, Natur-Schwarzglas, Ornamentgläser, weiss und farbig. ✂ Patentgläser etc., welche auch im Einzelverkauf zu Tagespreisen abgeben.

Grösstes Lager am Platze.

Düsseldorfer Kunstanstalt für Glasdekoration, vorm. Oscar Quennet, G. m. b. H.

Pionierstrasse 61. Telephon Nr. 1775.

Stephan Schoenfeld

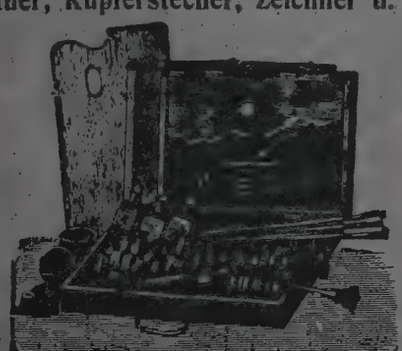
Künstlerfarben-, Mal- u. Zeichnen-Utensilien- und Maltuch-Fabrik

DÜSSELDORF

Specialität:

Bedarfs-Artikel für Maler, Ingenieure, Architekten, Bildhauer, Kupferstecher, Zeichner u. s. w.

Öl-, Gouache-, Tempera-, Porzellan-, Pastell-, Gobelin-, Farben.



Deutsche und englische Wasserfarben in Tuben und Näpfchen.

Französische und englische Oelfarben.

Pinsel für alle Arten der Malerei.

Malleinwand, Malkasten in Holz und Blech, Malbretter, Feldstühle, Reisszeuge.

Unverwaschbare flüssige Tuschen in allen Farben.

Deutsche, franz. und engl. Aquarell-Papiere in Rollen und Bogen.

Holz- und Lederbrenn-Apparate.

Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen etc.

Alles in denkbar grösster Auswahl.

Reich illustrirte Kataloge:

a) über Künstlerfarben, Mal- und Zeichen-Utensilien. b) über Gegenstände zum Bemalen, Brennen und Schnitzen, Vorlagen, Ofenschirme u. s. w. franco zu Diensten.

Haupt-Verkaufsstelle: Schadowstr. 74 gegenüber der städt. Tonhalle.
Filiale: Eiskellerberg 1—3 gegenüber der Königl. Kunst-Akademie.

Bitte genau auf meine Firma zu achten. Dieselbe besteht **unverändert seit 1829 und ist die grösste u. älteste der Branche.**

Export nach allen Ländern.

Malschule

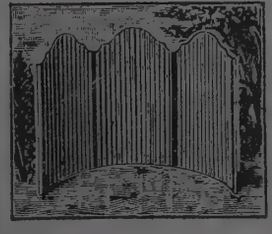
Hanny Stüber, Else Neumüller

Kurfürstenstrasse 12.

Unterricht im Malen u. Zeichnen von Köpfen, Landschaften, Blumen, Stillleben etc. Porzellanmalen, Entwerfen von Placaten etc.

ROLLSCHUTZWÄNDE

neue verbesserte Construction ✂ 1.25 pr. □Mt. billiger



Neu! Zug-Jalousien Neu!

(Patent angemeldet.)

Ganze Handhabung mit nur **einer** Schnur.

Carl Mumme & Co.

Jalousie- und Rollladen-Fabrik

Düsseldorf

Fürstenwallstrasse 234.

Telefon 1141.

Seidenstoffe, Sammte, Velvets.

von Elten & Keussen, Krefeld.

Man verlange Muster. Fabrik u. Handlung

MÖBEL-FABRIK
KUNSTGEWERBLICHES ETABLISSEMENT.

J. BUYTEN & SÖHNE

Wehrhahn 9/11 DÜSSELDORF a. d. Städt. Tonhalle

LIEFERT
KÜNSTLERISCH GESCHMACKVOLLE, VOLLSTÄNDIGE

WOHNUNGS-EINRICHTUNGEN

GROSSES LAGER.

IN JEDER PREISLAGE.

GOLDENE MEDAILLE PARIS 1900.

GRAPHISCHE
KVNSTANSTALTEN
DVSSELDORF-OBERKASSEL
und
MVNCHEN

BREND'AMOVR, SIMHART & Co

Autotypie, Zinkographie, Photolithographie
Dreifarbenätzungen, Holzschnitt, Galvanos
Herstellung von Collodium Emulsion
Farbenrichtige Aufnahmen von Gemälden,
Plastiken u.s.w.
Pigmentdruck.

Gedruckt bei August Bagel, Düsseldorf. Verantwortlich Wilhelm Schäfer, Düsseldorf

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00611 9396